

太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティ-太平洋芸術祭を焦点として-

著者	山本 真鳥, 豊田 由貴夫, 安井 眞奈美, 橋本 裕之, 船曳 建夫, 桑原 牧子
雑誌名	1999 (平成11) 年度 ~ 2000 (平成12) 年度 科学研究費補助金 (基盤研究(B)(2)) 研究成果報告書
ページ	1-130
発行年	2001-04-15
URL	http://hdl.handle.net/10114/217

(別紙様式 1 2)

太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティ

—太平洋芸術祭を焦点として—

課題番号 国 11691035

平成 11～12 年度科学研究費補助金 基盤研究(B)(2) 研究成果報告書

平成 13 年 4 月 15 日

研究代表者 山 本 真 鳥
(法政大学経済学部教授)

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティー太平洋芸術祭を焦点として—

(4) 研究分担者：

船 曳 建 夫

(東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻教授)

豊 田 由 貴 夫 (立教大学文学部教授)

棚 橋 訓 (慶応大学文学部助教授)

橋 本 裕 之 (千葉大学文学部日本文化学科助教授)

安 井 眞 奈 美 (天理大学文学部専任講師)

(5) 研究経費

平成 11 年度 5,700 万円

平成 12 年度 5,400 万円

計 11,100 万円

(6) 研究発表

ア 学会誌等

山本 真鳥

「近くて遠い隣人たち——近代史のなかの西サモアとアメリカ領サモア」
吉岡政徳・林勲男編『オセアニア近代史の人類学的研究』国立民族学博物館研究報告別冊 21: 347-374, 2000.

「第 8 回太平洋芸術祭調査に向けて」須藤健一編『オセアニアの国家統合と国民文化』JCAS 連携研究成果報告 2:83-199, 2000.

The Meaning of the Samoan Way of Life in the United States. *Journal of International Economic Studies* 15: 53-64, 2001.

Polynesian Identity in the Multi-Cultural Contexts. *New Pacific Review* 1, 2000. (in press)

豊田 由貴夫

「メラネシア・ピジンと植民地主義」吉岡政徳・林勲男編『オセアニア近代史の人類学的研究』国立民族学博物館研究報告別冊 21: 151-173, 2000.

棚橋 訓

「ポリネシア・クック諸島における下位首長会議の成立と展開」『社会人類学年報』25: 33-53, 1999.

橋本 裕之

Exhibiting plural Japans: The ideology and practice of National Museum of Japanese History. *Journal of Museum History Research* 8: 3-15, 1999.

「複数の日本を展示する—国立歴史民俗博物館のイデオロギーとプラクテ

イスー」『博物館史研究』8: 16-26, 1999.

イ 口頭発表

なし

ウ 出版物

山本 真鳥

「壁のない家——サモア・ポリネシアの首長制社会」佐藤浩司編『建築人類学へのいざない③すまいは語る』学芸出版社, pp.171-188, 1999.

「多文化状況下のポリネシア文化」田村克己編『文化の生産』ドメス出版, pp.204-220, 1999.

「隙間に生きる人々——あるサモア移民家族のハワイ暮らし」森廣正編著『国際労働力移動のグローバル化』比較研叢書 15: 229-271, 2000.

『オセアニア史』(新版世界各国史 27)、(なお本人の執筆は、「まえがき」pp.i-v, 「序章オセアニア世界」pp.3-16, 「第 6 章ポリネシア史」pp.263-313) 東京: 山川出版社, 総 378+37+viii ページ, 2000.

船曳 建夫

「ピナ・バウシュ論——あなたが女になったとき」『ダンスマガジン ピナ・バウシュ特集』新書館臨時増刊 pp.54-57, 1999.

「身体 of 文化人類学——ダンスが作るからだと世界」西山賢一編『生命の知恵・ビジネスの知恵』丸善ブックライブラリー pp.145-174, 2000.

『快速リーディング 柳田国男』東京: 筑摩書房, 総 158 ページ, 2000.

豊田 由紀夫

「メラネシア史」山本真鳥編『オセアニア史』山川出版社 pp.221-262. 2000.

棚橋 訓

「ポリネシアでジェンダーについて考える——性現象研究をめぐる若干の提言」『社会学論叢』(東京: 日本大学社会学会) 134: 39-53, 1999.

「民族誌的手法について学ぶ——反マニュアル派の民族学入門」『三色旗』618: 17-20, 東京: 慶應義塾大学通信教育部, 1999.

「12 のアプローチ⑧文化人類学——「恋愛」は簡単にはわからない」『AERA Mook 恋愛学がわかる』(東京: 朝日新聞社) 臨時増刊 38-41, 1999.

「ポリネシア・クック諸島における土地問題の淵源——歴史的考察」杉島敬志編『土地所有の政治史——人類学的視点』風響社 pp.55-76, 1999.

「移民たちの教会——ニュージーランドのクック諸島マオリ移民とキリスト教」宮家準編『民俗宗教の地平』春秋社 pp.499-511, 1999.

「社会運動に展開する都市の希求——ソロモン諸島マアシナ・ルール運動

からの覚書」塩田光喜編『太平洋島嶼諸国の都市化』日本貿易振興会アジア経済研究所 pp.79-90, 1999.

「ポリネシアで目の当たりにした、多様な「性」の原点」伊藤悟・築瀬竜太編『異性愛をめぐる対話』飛鳥新社 pp.175-199, 1999.

「文化人類学における体験知の思考と地域研究の困難」『C A S ニュースレター』100: 41-43, 東京：慶應義塾大学地域研究センター, 2000.

「メラネシアの社会運動と「都市の経験」——マアシナ・ルール運動とパリアウ運動の検討から」熊谷圭知・塩田光喜編『都市の誕生——太平洋島嶼諸国の都市化と社会変容』日本貿易振興会アジア経済研究所 pp.157-182, 2000.

橋本 裕之

「評価される身体、あるいは民俗宗教の臨界」山折哲雄・川村邦光編『民俗宗教を学ぶ人のために』世界思想社, pp.168-185, 1999.

「肖像の起源——王の舞と猿田彦」鎌田東二編『隠された神 サルタヒコ』大和書房, pp.144-181, 1999.

What's Next?: Changing ideas and images of the National Museum of Japanese History. *Musées et Politique: Actes du Quatrieme colloque de l'Association internationale des museés d'histoire* (Musée de la civilisation), pp.269-282, 1999.

「民俗芸能の再創造と再想像——民俗芸能に係る行政の多様化を通して」香月洋一郎・赤田光男編『講座日本の民俗学 10 (民俗研究の課題)』雄山閣出版 pp.69-80, 2000.

「鬼が演じる祭礼芸能——『大江山絵詞』雑感」小松和彦編『怪異の民俗学 4 (鬼)』河出書房新社 pp.425-433, 2000.

安井 眞奈美

「ミクロネシアの出産および産後の過ごし方——その変遷過程に注目して」吉村典子編『出産前後の環境——からだ・文化・近代医療』(講座・人間と環境第5巻) 昭和堂 pp.252-280, 1999.

「現代女性とライフスタイルの選択——主婦とワーキングウーマン」岩本通弥編『覚悟と生き方』(民俗学の冒険4) ちくま新書 pp.133-165, 1999.

『故郷の喪失と再生』青弓社, 総 225 ページ, 2000. (成田龍一・藤井淑禎・内田隆三・岩田重則と共著. 安井眞奈美担当部分は「消費される『ふるさと』」 pp.91-132.)

「特集・観光をあるく——田園・遺産・記憶(座談会)」『地理』541: 16-39, 古今書院, 2000. (荒山正彦・関戸明子・福田珠己と共著)

「ニューカレドニア太平洋芸術祭見聞記——ミクロネシア連邦9人のパフ

オーマンス」『古事』5, 天理大学考古学研究室, 2000. (印刷中)

(7) 研究成果

- ・ 研究実施計画は、平成 11 年度については、若干の変更の後に、ほぼ予定通りに遂行された。平成 12 年度は、日程調整を行い、調査の足りない部分を補いながら全体の計画が遂行された。
- ・ 芸術祭の事前に各国を訪れることによって、準備状況を観察し、また異なるジャンルの芸術の全体的な存在様式を観察することができた。
- ・ ポリネシアでは、「伝統」芸術の様態が観光と深く関わる部分がある一方、人々にとってそれらはアイデンティティに関わるものとして、社会生活のなかでも大きな意味をもつ。しかし、それぞれの社会で細部の事情は異なる。
- ・ パプアニューギニアでは、もともときわめて多様なエスニック文化が存在するなかで、それら伝統文化を織り交ぜながら、新しいアイデンティティのよりどころとなる「伝統の創造」が生じている。ダンスのみならず、多様な芸術の分野でも、ニューギニアらしさを出しながら、しかも特定の部族に直結しない芸術の創造が好まれる。
- ・ ミクロネシアは、芸術祭では後発のパフォーマーであり、ダンスの演技が観光と必ずしも結びついていない。その意味で、伝統的なダンスとは何か、伝統的な芸術とは何か、それらを芸術祭でいかに見せるかを、現在追究している段階である。
- ・ 各国の芸術祭のリプレゼンテーション、つまり送り込む代表団をどのように選定するか、それら代表団がいかなる演技を見せるか、ということは、それぞれの国の国内事情や文化状況、国家としての様態などとさまざまな絡まり方をしていることが解釈できる。それらを明らかにするのは、個別社会の事情に通じた研究である。既に明らかになったことは、研究成果報告書のなかで論じている。
- ・ さらに芸術祭を主催すること自体が、それぞれの国の国内事情や文化状況と深く関わっている。それらが、個々の芸術祭のあり方を規定する大きな要因である。ニューカレドニアの第 8 回芸術祭に関していえば、フランスからの独立の可能性の生じてきている今、カナク文化をニューカレドニアのアイデンティティの正面に据えることは、先住民であるカナクにとって大きな意味を持っていた。

目 次

第 1 章	第 8 回太平洋芸術祭の概要	山本 真鳥	1
第 2 章	芸術と国家アイデンティティ — パプアニューギニアの場合 —	豊田 由貴夫	31
第 3 章	ミクロネシアにおける芸術とアイデンティティの模索 — 第 8 回太平洋芸術祭参加者の選定をめぐって —	安井 眞奈美	51
第 4 章	No Money, No Mercy — マーシャル諸島が第 8 回芸術祭に参加しなかった理由 —	橋本 裕之	79
第 5 章	オセアニアのダンスが描く磁場	船曳 建夫	97
第 6 章	フレンチポリネシア代表团についての考察	桑原 牧子	113

第1章 第8回太平洋芸術祭の概要

山本 真鳥

1. はじめに

太平洋芸術祭は、1972 年以来、4 年に 1 度、オリンピックと同じ年にオセアニアのいずれかの国で開催される。ほぼ 2 週間のあいだ、開催国に集まってきた各国代表団は自らの文化を演じる。この芸術の祭典は、域内の各国が相互の文化を知って、互いの友好関係を深めるのが目的である。友好関係を通じて太平洋地域の平和と融和を目指している。

ここで行われている芸術とは、様々なジャンルのものを含んでいる。伝統的歌とダンスの他に、伝統的な生活様式や儀礼の提示、歴史や伝承の劇・オペラ、現代美術の展覧会、博物館展示品を集めた展覧会、コメディ、映画祭、家屋の展示、試食会、ファッション・ショーなど、幅広い活動が提示される。ただし、各国の政府代表に含まれているのは、現在のところ、主として歌とダンスを演ずるダンシング・グループと伝統文化の提示を行う人々が主である。

オセアニア文化の研究を目指している者にとって、この芸術祭はまたとないチャンスでもある。これまで、この場に多くの民族音楽学者や人類学者が脚を運び、ビデオや写真の撮影を行い、記録をとってきた。その研究はもっぱら、各国の歌やダンスを実際に記述し記録するなかで、各国の芸術を比較研究するという視点である。これはむしろこれまで行われていた各国のパフォーミング・アーツ研究の延長上または導入部にあたるものであったといえよう。

1996 年の西サモアでの第 7 回芸術祭の一部を観察する機会を得た筆者は、この芸術祭において、これまで行われてきた伝統的歌とダンスそのものの研究とは別に、これら芸術の社会学的研究を行う可能性はないかと考えるようになった。これら芸術祭の各国代表は、公式な国の代表として芸術祭の場に送り込まれてくるわけで、それなりに各国の文化の政治的局面と無関係ではない。また、伝統文化や新しいジャンルの芸術に対する各国の文化政策や人々のとるスタンスは、このような場にこそ現れてくるはずである。これら新興国の人々や政治家たちは、自らの文化をどのように考えるのだろうか。そして、今では無視できない数字になってしまっている、環太平洋地域に住むポリネシア移民たちの芸術活動も、この芸術祭のなかで無視できない要素となりつつあるが、移民の文化活動は本国にどのような影響をあたえているのだろうか。

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティ—太平洋芸術祭を焦点として—

このような構想のもとに計画された研究プロジェクト「太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティ——太平洋芸術祭を焦点として——」は、立案後幸いにも平成 11 年度・12 年度の文部省科学研究費補助金が受給されることが決まった。この研究の目標としたのは、芸術祭を単に派フォーミング・アーツの場として見るのではなく、振興の太平洋島嶼国家が、芸術の中にいかにアイデンティティを表象するかといった社会学的な研究の場として観察・分析することである。それには、既にこれらの国のいずれかをフィールドとして研究し、各国の事情を既に理解している研究者のグループが必要であったが、またそれらの研究者が、芸術祭の期間中一同に会して調査の進行状況の情報交換を行いながら、各自の調査を行うという複合的調査を芸術祭の場で実行することができたのはまことに喜ばしいことである。通常文化人類学の調査では、研究グループの各人はそれぞれのフィールド調査を別個に行い、調査後の会合で情報交換を行うという形式にならざるを得ないが、今回は終始情報交換をし合いながら密なコミュニケーションの下で調査を行うという形式の調査を模索することができた。11 年度の予備調査、12 年度の本調査はそれぞれに無事完了している。

2. 太平洋芸術祭の沿革

1965 年に太平洋会議の会合がもたれた際に、

- 1) 太平洋の様々な芸術の形式を保存し、発展させ、
- 2) 外部からの文化的影響による、伝統芸術の消失を防止し、
- 3) 地域の人々が友好的雰囲気の中で交流する機会をつくる

という目的のこのような芸術祭の構想が話し合われている（Western Samoa, National Festival Committee 1996a: 48）。このような伝統文化の祭典は独立したばかりの、あるいは独立しつつあった太平洋島嶼国リーダーたちの共通の願望でもあった。

しかし、南太平洋芸術祭会議（South Pacific Art Festival Council）が設置される前に、独立したばかりのフィジーが太平洋諸島各国を招待する形で、初回の南太平洋芸術祭が開催された。後の 1975 年に各国の芸術の現状に関し認識を深める「南太平洋芸術祭会議を設置するためのワークショップ」がヌーメアで開催され、初回の南太平洋芸術祭会議がニウエの首都アロフィに集合したのは 1977 年のことであったから、第二回目の南太平洋芸術祭

が初回の4年後の1976年にニュージーランド・ロトルアで開催された後のことであった。この会議は、第三回のポートモレスビー大会終了後、太平洋芸術会議 (Pacific Art Council) と名称を変え、芸術祭開催に関わることばかりでなく、芸術祭以外にも各国の伝統文化保存や文化関係の近代法の設立 (著作権法の制定) などを視野においた情報交換を行う場となってきた。太平洋芸術会議は、南太平洋委員会 (South Pacific Commission) = 太平洋共同体事務局 (Secretariat of the Pacific Community) ¹ の監督下にある。

太平洋²芸術祭の第1回、スヴァ大会に参加したのは、オーストラリア、ナウル、アメリカ領サモア、フィジー、トンガ、ソロモン諸島、ニューカレドニア、クック諸島、ニュージーランド、トケラウ諸島、西サモア³、ニューヘブリデス⁴、ノーフォーク島、パプアニューギニア、タヒチの15カ国・地域である。このうちで当時独立していたのは、南太平洋諸国でも西サモア、フィジー、トンガの3国に限られ、その他に太平洋島嶼国のよき保護者を自認するニュージーランドとオーストラリアだけである。

その後、各国が持ち回りでこの催しを4年に一度行うということで太平洋芸術祭は定着してきている。

SPCは、太平洋に植民地をもつ先進国が、戦後それぞれに独立を視野において、域内の主として経済開発のために設けた機関であるので、文化政策は本来あまり行っていない。文化を専門に担当する文化担当官のポストが設けられたのは、1996年のことであり、それまでは、SPCの手の空いている役人がこれを担当していた⁵。太平洋芸術会議は、SPCの傘下から独立する試みも行っているが、現在のところ、会議ばかりか太平洋芸術祭の開催に、SPCの財政的援助は欠かせないものとなっており、SPCから実質的に独立する可能性は薄いといえよう。

以下、開催年と開催地を列举してみよう。

¹ South Pacific Commissionを略してSPCが通称となっていたが、ミクロネシアの多くの国が加盟した後、South Pacific Commissionはふさわしい名称ではないとの判断から、1998年の初めころに、Secretariat of Pacific Communityと改名された。略称は相変わらず、SPCである。ここでは、双方とも以後SPCと呼ぶ。

² 当初「南」をつけて、南太平洋芸術祭 (South Pacific Festival of Arts) となっていたが、やがて、ミクロネシア諸国が参加したために、1985年より「南」を外し、太平洋芸術祭となった (Simons 1989: 290)。

³ 1998年にサモアと国名を変更したが、ここでは、第7回当時まだ国名としていた西サモアを一貫して用いることとする。

⁴ 1977年に独立の際、ヴァヌアツという国名となった。

⁵ 現文化担当官Yves Corbel氏談。

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティー太平洋芸術祭を焦点として一

第 1 回 1972 年	スヴァ	フィジー
第 2 回 1976 年	ロトルア	ニュージーランド
第 3 回 1980 年	ポートモレスビー	パプアニューギニア
(第 4 回 1984 年	ヌーメア	ニューカレドニア 中止)
第 4 回 1985 年	パペーテ	仏領ポリネシア
第 5 回 1988 年	タウンズビル	オーストラリア
第 6 回 1992 年	アヴァルア	クック諸島
第 7 回 1996 年	アピア	西サモア
第 8 回 2000 年	ヌーメア	ニューカレドニア

ロトルアは、ニュージーランド内でもマオリ観光発祥の地であり、様々なマオリの文化活動により知られている。第 2 回大会では、Te Arawa 部族のパフォーミング・グループが演技している (New Zealand Festival Committee 1976: 10)。他の開催地では学校が代表団の宿泊施設となるケースがほとんどであるが、ニュージーランドでは、マラエの集会所が宿泊を引き受け、マラエの厨房で食事の世話もした。大会終了後、多くの代表団はニュージーランド政府の斡旋で全国に散らばって公演するが、そのときも拠点としてマオリのマラエが用いられた。ポートモレスビー大会は、独立して 5 年を経過した新興国パプアニューギニアが主催して行われた。第 4 回は、もともと 1984 年にニューカレドニアのヌーメアで開催が予定されていたが、国内での人種間の摩擦が紛争へと発展したために、直前の 1 ヶ月前になって開催が断念された。代わりにその翌年、急遽仏領ポリネシアでの開催と相成った。公式プログラムまで作られていた (Nouvelle Calédonie, l'Office culturel scientifique et technique Kanak 1984) ことを考えれば残念なことであった。

オーストラリア・タウンズビル大会の開催については、Simons の論文 (1989: 299-310) に詳しい。タウンズビルが選ばれたのは、そこがかつて太平洋諸島からブラック・バーディングや年季契約による労働者がやってきて、サトウキビ農園の仕事に従事したところだからである (Simons 1989: 301)。それら労働者のなかには残留してアボリジニの女性と結ばれて土着化した人々も多数存在した (Evatt Foundation 1991)。

クック諸島の大会については、いくつか棚橋の報告がある (棚橋 1997a; 1997b)。人口

わずか1万人弱、自転車を借りて半日で一周できるラロトンガ島に突然多数の来客が来る⁶ことによる「観光公害」の問題点が指摘され、またこの事業のために多額の資金を費やした政府の財政的危機も問題となっている。しかしこの大会を招聘し、大会テーマとしての“Navigation and Seafaring Pacific Islanders”を掲げ、Canoe Pageantを行った（Cook Islands Government 1992）ことをきっかけとして、人々の関心が伝統文化やアイデンティティに向かっていったという報告は興味深い（棚橋 1997a）。Canoe Pageantを目指して、民間プロジェクトとして外洋航海用カヌー建造が行われ、芸術祭後には政府所有のカヌーが建造された。

アピアでの第7回大会は、クック諸島の苦い体験に予防線を張った、省資源省エネルギーの大会であった。写真集、公式ビデオの製作・発売もしていない西サモア政府は、実に安上がりでこの大会を実行している。このために建設されたのは、New MarketわきのNational Cultural Centre⁷であるが、ほとんどの催しには既存の施設が用いられた。

第8回大会は、2000年10月23日～11月3日までニューカレドニア・ヌーメアで開催され、我々が調査を行った大会である。

3. ニューカレドニアの政治状況と芸術祭

ニューカレドニアの人口は、1996年現在、総数が約20万人で、そのうちカナク人は41パーセント、ヨーロッパ系は31パーセント、ポリネシア系（ワリス系とタヒチ系）は12パーセント、アジア系（主にインドネシア系とベトナム系）が4パーセントを占める。さらに残りの9パーセントは、「カレドニア人」と名乗っている（Bensa 2000: 11）⁸。ニューカレドニアの経済は、ニッケル生産にもっぱら依存している。鉱山労働者として、仏領ポリネシアやワリス・フツナ（仏領）からの出稼ぎも多い。現在はそうした出稼ぎ者から長く居住する者が出てきて、エスニック・コミュニティが形成されつつある。他の鉱物資源も存在しているが、現在開発が進んでいるのはニッケルだけである。その他観光業があるとはいえ、まだまだ成熟するまでには至っていない。一方、フランスの軍隊の駐留によって入る収入も多く、フランスに依存した経済が続いている。農産物は自給が増えてきては

⁶ 各国代表団だけでも2,000人前後となる。

⁷ これは展示場・会議室などを備えた多目的ホールで、作家会議や朗読会、また、現代美術の展覧会の会場となった。

⁸ Bensaの示す数字は、小数点以下1桁が出ている箇所と出していない箇所があり、総計すると合わない。ここではそこまで詳細な統計は必要ないと考え、小数点以下は四捨五入した。

いるものの、いまだ輸出が可能なまでには至っていない。ニッケル以外の資源開発が必要となっている (Douglas and Douglas 1994: 420-421)。

植民地政府の下、先住者でありながらこの国において権力を持たず、人口比では最大多数であるとはいえ、人口全体の半分をしめていないカナク人は、80 年代に大規模な独立運動を繰り広げた。1984 年には、武力の暴発がおこり、カナクの側からは投票箱や投票用紙の破棄などによる選挙妨害があり、一方、カナクの運動家が襲撃される事件も起こった。その後しばらくヌーメア周辺は無政府状態となった。1984 年 12 月に第 4 回芸術祭の開催が計画されており、直前まで準備が続けられていたが、平和に芸術祭を遂行することが困難であるとの理由で、ヌーメアでの開催は断念されることになった。

その後、ニューカレドニアは次第に平和を取り戻し、フランスの海外領土として、自治の制度を少しずつ整えてきている。住民投票を通じて合意点を確かめながら、1988 年にはマティニョン協定、1998 年にはヌーメア協定を取り結ぶことで、先住民勢力とフランス政府とは和解を行ってきた。ヌーメア協定では、10 年後に行われる住民投票の結果如何で独立すら可能となっている。その過程では、先住民であるカナク人たちの文化や人権にも以前とは違った配慮が行き届くことになった。

しかし、一方でニューカレドニアでのカナク人たちはまだまだ現実感として社会の片隅に置かれていると考えている。ヌーメアは未だフランス人たちの町で、カナクはここでは疎外感を感じている。ヌーメアに行こう！という先住民運動家 Jean-Marie Tjibaou のことばは、今でもカナク人たちの置かれた状況をよく伝えているのではなかろうか。未だに首都ヌーメアにいてそぐわぬものを感じるカナク人たちは、この国の主体的な担い手であるという実感をもてずにいる。この点で、芸術祭開催はカナク人たちにとって重要なテーマであった。

芸術祭のイニシアチヴをとるのはマティニョン協約に基づいて 1988 年に作られたカナク文化開発庁であった。これは国立の公社であるが、設立以来芸術祭を招致することは、開発庁の悲願であった。チバウ文化センター所長で芸術祭実行委員会事務局長を務めた Jean-Pierre Deteix 氏によれば、彼らの招致競争は厳しく、1992 年のラロトンガでの大会の際に、ニューカレドニアはハワイと競うことになり、熾烈な競争の後によりやく主催を認めてもらうことができたという。

2004 年大会の開催地はなかなか決まらず、最後の決定は 2000 年に至るまでのびのびとなったが、従来芸術祭を開催したいと希望する国は少なくなく、競争状態にある。太平洋

芸術会議報告によれば、1985年2月仏領ポリネシアで開催された会議において、中止となったヌーメア大会をどうするかが話し合われ、急遽パペーテでその年開催されることが決まったが、それと同時に、第5回をどうするかも話し合われた。オーストラリア、クック諸島が最終的に招致したが、結局クックが第6回を招致できるならそれでもよい、ということで、第5回（1988年）はオーストラリア・タウンズビルで、第6回（1992年）はクック諸島・アヴァルアでの開催が決まった（SPC 1985: 17-18）。その後、1987年10月開催の会合で、第7回大会（1996年）をどこにするかが話し合われ、西サモアとチリ（イースター島）とが競争しており、決定を翌年に延ばすことが話し合われている（SPC 1987: 23-24）。その後の記録は入手することができなかったが、程なく西サモアでの開催が決定されたのであろう。1992年の第6回芸術祭期間中に行われた芸術会議では、第8回大会（2000年）をどこでするかということが話し合われているが、当初はトンガ、チリ（イースター島）、パラオ、北マリアナ諸島、グアム、ニューカレドニアが名乗りを上げ、またアメリカ領サモアも多少主張を行った。話し合いが進むうちに、一番の競争相手だったハワイがおりて、ニューカレドニアに決まったと会議録にはある（SPC 1992: 5-7）。

さて、ニューカレドニア代表として海外の芸術祭の大会や、芸術会議に出席していたのはカナク文化開発庁である。招致の目的を尋ねると、

- 1) 過去の開催できなかった大会の汚名挽回をはかるため。
- 2) ヌーメアの人間に、ニューカレドニアは太平洋に属すということを自覚させるため。
国内におけるカナクの存在感を示すため。
- 3) ニューカレドニアはもう植民地ではない、ということを海外の人々に見てもらうため。

の3点を挙げている⁹。

カナク文化開発庁を主催者として、太平洋芸術祭実行委員会 (le Comité Organisateur du Festival des Arts du Pacifique) が形成された。また、SPCも少なからぬバックアップを行った。また、フランス政府やEUからの献金が大きな貢献となったが、財政的に決して潤沢であったわけではない。政府の他部局との足並みについていうならば、そろっていたとはいえない。十分な予算が与えられなかっただけでなく、ビジネスセクターがこの機

⁹ 芸術祭実行委員会事務局長Jean-Pierre Deteix氏談。

会に経済効果を利用することに政府は及び腰で、そのために、ニューカレドニアはせっかく儲けるはずの機会を失ってしまったのである。

芸術祭招致と直接ではないが、関係あると見られるのは、チバウ文化センターの設立である。これは 1998 年完成している。先住民運動の指導者であった Jean-Marie Tjibaou は、カナクのアイデンティティ形成や文化活動の重要性を訴えた思想家でもあった (Bensa and Wittersheim 1998)。彼は、1988 年にヌーメアに文化センターの建設を要望し、それが受け入れられてフランス政府のプロジェクトとして建設計画が始まった。カナク文化開発庁 (l'Agence de développement de la culture Kanak) は、マティニョン協約に基づき、1988 年にカナク文化の振興を行うために作られた国の公社であるが、ここが文化センター建設計画を推進した。関西国際空港の設計者でもある、世界的に有名な建築家 Renzo Piano が設計を行い、完成した。細部の設計に当たって、Piano は何度も来島してカナク人代表者と相談を行っている (Bensa 2000: 1)。この文化センターは先進国の同種の企画と比べても遜色のない立派な施設である。単にニューカレドニアだけでなく、太平洋全体を視野にいれた、博物館・美術館・ホールの機能を併せもった施設であるが、その他に様々な文化・教育活動も行われている。センターの目的は、カナク文化開発庁によれば、

- ・ すべての形式のカナク文化遺産の研究（考古学、民族学、言語学など）を振興する。
- ・ 現在進行中のカナク文化を振興する。
- ・ （特に南太平洋地域での）文化交流を振興する。
- ・ カナク文化研究の価値ある研究プログラムを決定し実施する。

とされている (l'Agence de Développement de la culture Kanak n.d.)。

ただしこの文化センターを構想した先住民の指導者Tjibaouは、1989 年に運動の内部分裂で暗殺されてしまった。しかし彼の存在には、フランス政府によっても、また先住民によってもある種の理想化が行われており¹⁰、死してなお、その影響力は多大である。彼が当初計画した文化センターにはその名が冠されることになったし、その未亡人Marie-Claude

¹⁰ 彼の存在は、アメリカ合衆国の穏健派公民権運動家のMartin Luther King Jr.を思い起こさせるものがある。両方とも暗殺されて志を遂げることができなかった悲劇の英雄であり、両方共にマジョリティの勢力からも好まれ、名前が記念に残されている。Kingの場合には、アメリカ全土に彼の名を冠した通りがあったり、彼の誕生日が休日となっている州もある。和解の象徴として祭られていると考えることができる。

Tjibaouは、現在カナク文化開発庁の理事長となり、公務に忙しいときを過ごしている。

さて、先住民と白人あるいはフランス政府との和解の象徴ともいえるこの文化センターは1998年に完成しており、芸術祭の一部会場を提供するには格好の場所であった。既に、芸術祭以前にも、さまざまな文化交流プログラムが生まれ、活動が行われていた¹¹。

4. 第8回大会の概要

第8回大会を観察し得た限りにおいて、その状況をおおまかに報告しよう。

主催者となったのは、先にも述べたようにカナク文化開発庁であった。しかし、全体に資金が思ったように集まらず、1999年9月に訪れたときには、開発庁のコンサルタント Jacques Boengkih 氏が1人で企画にあたっていた。事務局ができあがってようやく活動を始めたのは2000年5月になってからで、芸術祭が終了した11月3日をもって、大会実行委員会に一定期間中だけ雇用された人々は解雇された。いろいろな要因があるが、第一にニューカレドニアは物価が高くまた労賃も高いということが大きい。このようにもっぱらカナク文化開発庁が実行委員会を作ったが、西サモアのときのように、政府の他の部局から支援を受けたり、協力してもらうということはあまりなかったようである。概ね、カナク以外のニューカレドニアの人々は冷ややかに様子を見守っていた。役人といえどもあまり協力してはいないらしい。

第8回大会のテーマは、“Paroles d’hier, Paroles d’aujourd’hui, Paroles de demain.”（直訳では「昨日の語り、今日の語り、明日の語り」）であった。このフランス語のparoleとは英訳するならspeechであるが、英語のspeechよりはずっと幅広い意味内容、含蓄をもった語である。このテーマが英語には訳しにくいということもあって、英語でさらに、“Pacific cultures on the move together”の語が加えられた。開催期間は、2000年10月23日（月）から11月3日（金）までであった。大会に参加したのは、アメリカ領サモア、オーストラリア、クック諸島、イースター島（ラパヌイ）、ミクロネシア連邦、フィジー諸島、仏領ポリネシア、グアム、ハワイ、トンガ王国、キリバス、ナウル、ニューカレドニア、ニュージーランド（アオテアロア）、ニウエ、ノーフォーク島、北マリアナ諸島、パラオ、パプア

¹¹ 2000年上半期のプログラムで、海外からのものは、Alain Jouleの作品と音楽と詩のタベ、10人の太平洋出身アーティストのタバに描いた作品展、ニュージーランドの若手ソウル/ファンク音楽グループ、コハの公演、Patrick Mesmerの作品によるカナクの日常世界写真展、18世紀から現代までヨーロッパ人の描く南太平洋諸島人の再録やドキュメンタリー展。

ニューギニア、サモア、トケラウ、ツバル、ヴァヌアツ、ワリス・フツナの計 24 ヶ国であった。前回参加のソロモン諸島は、内政問題から不参加¹²。その他、マーシャル諸島は直前まで参加予定であったが、最後の最後に資金不足を理由に不参加となった。しかし、マーシャルは前回も参加していない。この経緯については、本書中の橋本論文に詳しい。加盟国で他に参加しなかったのはピトケアン島。前回不参加だが参加したのはヴァヌアツとナウルである。しかし、ナウルとノーフォーク島はダンシング・グループを連れてきていない。ダンシング・グループがどうしても中心となりがちであるが、演劇集団、工芸家、彫刻家、作家、ミュージシャン等々の多彩な顔ぶれの代表団もある。

初日の 10 月 23 日（月）と最終日の 11 月 3 日（金）に関しては、前者が夕刻に開会式が、後者は昼過ぎから閉会式が予定されているだけで、その他のプログラムはその間の日程、10 月 24 日（火）から 11 月 2 日（木）の間に入っていた。会場は、ヌーメア以外にもグランテール島の北部（コネ）と南部（ポワンディミエ）各 1 箇所、ロイヤルティ諸島のリフ島の計 3 箇所の地方会場が設けられ、10 月 25 日から 28～30 日までの間は各地でも行われた¹³。

ヌーメア市内の会場の中心となったのは、文化村（Village Culturelle, Cultural Village）である。ヌーメア市内の観光地アンスヴァタ（Anse Vata）に市内から入ってくる 1 本道が、ビーチ沿いの道とぶつかる三叉路に面して旧 SPC 跡地があり、それは現在の SPC から徒歩 2～3 分のところである。ここが文化村会場となり、いくつもの仮説小屋が建てられ、各代表団がさまざまな文化の展示や工芸品等の即売を行う一方で、舞台をしつらえたところで、ダンスと歌の公演が行われた。また工芸品制作の実演、入れ墨、彫刻なども実演が行われ、昼頃には各地の料理の実演が行われ、観客に少しずつ試食品を配ったりもしていた。他に太平洋関係の書籍、芸術祭実行委員会の T シャツや帽子などの販売、切手の展示即売、夜の部の演劇などのチケットの販売が行われた。さらに、現 SPC の中庭、ダウンタ

¹² 1998 年後半より、ガダルカナル島、特にホニアラ一帯では、他島出身者、特にマライタ島出身者（アレアレ族も含む）に対するガダルカナル人の反感と対立が始まり、99 年 6 月には暴動が頂点に達し、政府が非常事態宣言を発するに至った。フィジーと英連邦が介入してホニアラ平和協定が結ばれ、平和は回復しつつある（Field 1999; Pacific Islands Report 1999, 2000）が、前回の参加はアレアレ族のパンパイパーとティコピアのダンス・チームで、共にガダルカナル島で観光客相手に活動しているが、同島の出身ではない。とりわけガダルカナル島民が目の敵にしているマライタ島出身のアレアレ族の芸術活動はどうなっているのだろう。

¹³ ただし、地方公演は諸々の事情から、観察ができなかった。

ウンのバーンハイム図書館中庭、ココチエ広場のキオスク、リヴィエール・サレ・スタジアムなどが歌とダンスの公演会場となった。その他バンド演奏なども、文化村会場やキオスクなどで行われた。文化村舞台以外は昼間のみの公演であったが、文化村では夜まで予定が組まれ、さらに次第に予定が遅れて、10 時終了の予定が夜中の 12 時まで歌とダンスの興奮が続く日もあった。

開会式の予定が入っていた 23 日（月）の翌 24 日（火）朝は、アンスヴァタ湾で、来島する外洋カヌーの歓迎会、その後文化村の開村式や、代表団の歓迎式といった式典が予定されていた。開会式は残念ながら雨がちの天気の中、26 日（木）に予定繰り延べとなった。

ニュージーランド、ヴァヌアツ、クック諸島の 3 カヌーが到着予定となっていたが、刻限に到着できたのはクック諸島チームだけであった。各国代表団が出迎える中、浜辺の側でもクック諸島代表団が出迎えの儀礼を行う。他の代表団チームも歓迎の歌とダンスのパフォーマンスを行った。

その直後に文化村開村式が行われた。開村式のあった午後には、各国からお土産交換の儀式が行われた。各国代表団のパフォーマーの何人かが、簡単な演技を行い、それと同時にそれぞれのお国自慢の品をニューカレドニア代表に贈る。対するニューカレドニアは、地域を代表する首長会議の面々で、首長がお返しのお土産（腰布とシガレット 1 パック）を贈るという交換が延々と、3 時頃に始まってすっかり日の暮れるまで続けられた。

翌 25 日より予定の公演が開始され、通常プログラムとなる。展覧会場は、およそ以下の通り。バーンハイム図書館（オーストラリア写真展）、チバウ文化センター（ビエンナーレ美術展——絵画、彫刻、デッサン、陶芸、網蓑、エッチング、写真、ビデオ等々）、ヌーメア海洋博物館（現代美術展、カヌー展）、FOL コミュニティセンター（現代美術展）、ヌーメア市立博物館（写真、美術、彫刻展）、文化村（インターネットと切手博、書籍展示即売）。こうした無料の催し物以外に、夜の部の多くは有料の催しとなった。チバウ文化センターの野外劇場と屋内劇場、市内のポッシュ劇場、リール劇場、FOL センター、音楽学校講堂などでは、演劇やモダン・ダンス、オペラなどの公演が行われた。メラネシアからは劇団の参加が比較的多かった。またニューカレドニアからはモダンダンスが 2 チームも出場していた。チバウ文化センターで行われたタヒチのダンスショーが 2000 太平洋フランだった以外はすべて 1000 太平洋フランであった。また開会式についても 4000 太平洋フランを最高額としてすべて有料であった。これら有料の催しは、芸術祭実行委員会の収入として開催経費の一部を埋めるものである。

代表団の宿泊、食事、国内交通経費については、主催国が世話し、代表団の航空運賃は派遣国が負担する、というのがルール化されている。多くの場合と同様にニューカレドニア大会に関しても、宿泊には学校の寄宿舎等が用いられた。食事は当初寄宿舎の厨房で作るはずだったが、厨房の使用許可が得られず、ケイタリング・サービスを使うこととなった。交通手段としては、バスをチャーターした。期間中、若干の小遣いはどうしても必要であるが、これはそれぞれの国が用意した。また、芸術家を派遣するのに、収入補償などが必要であれば、それは各国が個別に行うべきものであった。国によっては、代表団すべてとはいかないまでも、団長や派遣官庁の役人などには、ホテルでの滞在を可能にしている場合もある。一方で、2 週間弱滞在するのに 200 ドル程度しか小遣いを渡されなかったの、物価高のニューカレドニアでどう暮らしていこうか心配顔のグループもあった。

スケジュールが最後まで確定しなかったのは、各国ともにギリギリのところまでファンドを探し、ギリギリのところまで派遣を決定しているからである。筆者は、シドニー空港でハワイの一团と出会ったが、彼らは派遣が決まったときには、既に最短のルートの切符はとれなかったという。そんな調子であるから、主催者側はいったいどの代表団がいつどのくらいの規模でくるのかわからず、それがわからないから、全く予定のたてようがない、という状態がずっと続いたという。

この他に、セミナーやワークショップが開催され、ファッションショー、映画祭なども行われた。

最終日の 11 月 3 日は、昼から閉村式が行われ、次の開催国となったパラオに大会旗が手渡された。そのあと、各国代表団は列を作り、要所要所で歌とダンスを見せながら、パレードを行い、終了地点に設置してあった舞台上で最後の演技をしたあと、ニューカレドニアのバンド演奏に合わせてディスコダンスに興じた。最後のときを惜しみながら、人々は去っていった。

5. 第 8 回大会の特徴

各大会はだいたい似たような形式に基づいて行われるとはいえ、それぞれ主催者側の意図や、主催者側の慣習、町や施設の構造、予算、政府部内の協力体制、そして何よりもその社会が固有にもっている社会構造といったものによって、大会の有り様はずいぶん違ってくる。著者が 4 年前に観察した第 7 回大会との対比をしながら、第 8 回大会の特徴を述べてみよう。

第8回大会は、町全体が大きく、会場があちこちに分散していたために、逆に太平洋芸術祭の町全体への効果は薄められていたように思える。第7回のアピア大会で町全体が芸術祭一色に塗られて、人々もその話題でもちきりだったのと比べ、全体に人口も多く普通にヨーロッパ的ビジネスの世界が現出しているヌーメア市内で、芸術祭は人々の関心の中心とは思えなかった。しかし、アンスヴァタの文化村やSPC中庭の興奮はまた別物である。ここにやってくる観客は、芸術祭を見に来るのであり、パフォーマンスに熱っぽいまなざしを向けていた。

第7回大会では、独立国西サモアでの大会であったので、観客にはもちろん観光客の白人を大勢含んではいたものの、観客の主体はサモア人であった。一方で、ヌーメア大会は、現地在住の白人が初めは多く、次第に文化村などにもカナク人観客を多く見かけるようになったが、当初は意地悪ないい方をすればワイキキやパペーテと変わらない、パフォーマー：観客：ネイティヴ：白人、の構造が目立った。また、10月25日のバーンハイム図書館中庭での演技の観客を見る限り、堂々と入ってきて見ているのは白人で、カナク人は図書館の柵の外側からそっと遠慮がちに見る、といった場面もあった。さらに、有料の催しに参加できる人の多くは白人で、カナク人の入場を禁じたりということは無論ないが、自然、数はそれほど多くなってしまふ。第7回大会は主催者が用意した催しに関してはすべて無料であり、そのために、すべてのサモア人に開かれたエンターテイメントとして演技が行われた。それは著者が大変強く印象を受けた点である¹⁴。それに比して、文化村ではカナク人観客が次第に増加して、2週目になると相当の動員数であった。大会主催者の情報では、毎日10,000人、閉会式には20,000人を記録したという。

このような観客の構造は、やはりこの社会の構造を如実に示すものとなっているといっ

¹⁴ この点について、第7回について書いた文章から、関係部分を引用してみよう。

「これら、芸術祭の演目について見てみると、入場は一切無料である。これらの催しから入場料を稼ごうとすればそれはそう難しいわけではないが、そうすると入場するのはツーリストばかりになってしまい、太平洋諸国民間の文化交流にはならない。だから、入場料は一切なし、開催費用はしたがって開催国の自主予算や、SPC、その他国際的組織の助成金でまかなう。

一方で、文化村の開催はそれを補うものとなる。文化村では、民芸品の制作実演、販売、料理の実演販売等が行われる。ツーリストにとっては太平洋各地の土産物品が一同に並ぶこの文化村は大変興味深いものである。現地のサモア人で展示会場を回っている人がいないわけではなかったが、それらの人たちの多くは冷やかしか客である。ツーリストもほとんどの催しが無料であるので、ここでは大いに財布の紐をゆるめてショッピングを楽しんでいる。」（山本 2000a: 190）

てよい。人口比からいっても、経済構造からいっても、カナク人はこの社会の主人公とはなりえていないのである。

こうした、社会の構造は、芸術祭の成果をいかに考えるかという問題にも結びつく。芸術祭実行委員会事務局長の Deteix 氏は、重大な成果として、「われわれがパシフィック（太平洋）に属していることが自覚できた」ということをあげている。なぜ芸術祭を開催しなかったかという疑問に答えて、

「太平洋すべての文化をここによんで来る、ということが重要でした。ニューカレドニアは植民地であったために、ニューカレドニア自身が南太平洋に所属していると実感していないのです。白人のほとんどはフランスに属していると思い、フランスの方をいつも向いていて、南太平洋のことなど何も知らないのです。彼らは少しばかりオーストラリアのことは知っています。同様にニュージーランドも。ヴァヌアツは少しばかり知っている。ウィークエンドに安くいけるから。スヴァヤやフィジーも知っています。これもちょっとしたバカンスに安くいけるから。タヒチも知ってる。でも、それ以外、パプアニューギニア、ソロモン諸島、サモア、トンガ、ニウエ、ミクロネシア諸国、全然知りません。ニューカレドニアに、自分のアイデンティティを見せるのは大きな目的でした。」（山本によるインタビュー、2001 年 3 月）

と語った後、氏は少しでも太平洋に人々の目を引きつけたのは大きな成果であると述べた。大人はともかく、若い人たちは、太平洋の諸国のそれぞれの違いが認識できるようになり、それなりに興味をもつようになったそうである。

もう一つ、文化の提示の仕方において、ニューカレドニアの大会は明確な理念があった。これは、文化を過去の遺産として保存するのではなく、文化を生きたものとして現在の姿において提示しようとする努力である。文化は生きたもので、時代時代に対応した姿を取りうる、という理念をことある毎にカナク文化開発庁長官であるオクターヴ・トーニャ氏は語ってきた。以下は地元紙『ヘブド』のインタビューから。

「近代化は、無数の人間達の中で只の粉塵でしかない私達の小さな社会を打ち砕くことが可能です。私達の試みは、昔ながらの体験に基づいていかに近代化の要

素を最大限に吸収し、この時代の流れについていくかです。

いかに私達の子供達に物事の確かなビジョンを形成するのに不可欠な道具を与えるかです。太平洋芸術祭のテーマは、それが提出された時、良くは受け取られませんでした。彼らに私の方針を説明するために、私は『アイデンティティは私達の前にある』というジャンマリー・チバウの言葉を引きました。ある人達はひどく驚いていました。というのも、この言葉は過去への探求を拒否したものとして捉えられたからです。過去を探求すれば一つの刻印を発見できます。真の問いかけは、この刻印から、いかに私達の生きている現在におけるアイデンティティを再構築するかを知ることです。

したがって、それは、過去への探求を拒否したことにはなりません。これは私達に投げかけられた根本的な問いかけなのです。私達は、自分達の氏族、クランを持ち、それらを未来へと発展させていくべきなのです。」(Jeanjean 2/11/2000: 17) (訳出は桑原牧子による)

彼はまた、11月3日の閉会式においても、文化は常に変化するもので、変化を恐れてはいけなと語った。この彼の主張は、カナクの指導者 Jean-Marie Tjibaou の考え方でもある。『アイデンティティはわれわれの前にある』という彼のことは、この国の指導者たちが常々引用するものである。

これはまた、チバウ文化センターの運営方針とも関わるが、さらに文化を創造するものとするフランス流の考え方にも強く影響を受けているようである。チバウ文化センターは、伝統的な太平洋芸術ばかりでなく、新たに創造された太平洋諸島民による芸術の展示にも大層熱心である。チバウ文化センターの催しを見ると、ジャズのフュージョンから現代美術展、カナクの写真展、カナクによるモダンダンス、と実に幅広いのである。

この文化や芸術に対する姿勢が、多くの創作演技を歓迎し奨励することとつながる。Wassin と Nyian という2つの創作ダンスが演じられ、特に Nyian は素晴らしい演技であった。また、芸術祭と期間を重ね、さらに2001年2月までチバウ文化センターでビエンナーレ美術展を行っていたことにも象徴されている。こうした芸術の創作活動を重視するのは、フランスにもとからある芸術や文化の創造に対する姿勢が影響していると思われるが、同時に、カナク文化自体が内部で言語・文化における多様性を抱えているために、それらを融合させたアイデンティティ形成が重要な課題となっているのであると考えることもで

きよう。

この文化創造への姿勢は、Octave Togna 氏がことある毎に演説のなかで触れてきている。現代のカナクにとって、かつての生活様式に戻り、電気のない生活となることは伝統を守ることではない。カナクであることは伝統を墨守することではないのだ。時代時代に適応したカナクの暮らしを作っていくということが大切である。チバウ文化センター所長で、芸術祭事務局長であった Jean-Pierre Deteix 氏も同様に、現代文化の創造的な面について、やはり、Tjibaou の「アイデンティティは我々の前にある」という語を引用して述べているし、芸術祭について陰からの助力を行った SPC の文化担当官の Yves Corbel 氏も、同様にこれからの芸術祭は創造的な部分をのばして、太平洋の人々の創造的能力を高めていくことが望ましいと私見を述べている。

しかし、このようなニューカレドニアの主催者側の理念は、必ずしも全面的な理解を得られていたわけではない。Deteix 氏は、芸術祭を伝統文化保護の場と考える代表団も多いし、また、新しい芸術はタヒチを除いては人気がいまひとつであったと述べている。創作芸術の場合、多くが有料だったこともあり、ものによってはチケットが多く売れ残ってしまったものもあった。Deteix 氏は、マオリの創作ダンスは素晴らしいものだったのに、伝統的ダンスでなく創作ダンスだとわかると帰ってしまう観客すらいたと述べている。多くの観客にとって、太平洋の芸術とは伝統的の歌とダンスのことであり、それ以上でも以下でもない。エキゾチックな歌とダンスを見に来ているのであって、「芸術」を見ようとしているのではない。

多くの観客のマナーはまた観光旅行のものであり、「芸術」を見るものではなかった。演技そのものをビデオやカメラでとる、という行為は、誰でもがそこでしていることだった¹⁵。そればかりでなく、舞台上の姿を撮影するのにフラッシュを使用する人はあとを絶たず、あまり「芸術」を見ているとは思えない。また、チバウ文化センターを除いて、造形美術を展示したヌーメア市内の博物館などは、あまり人が入っていなかった。筆者は、FOL コミュニティセンターに展示してあったタヒチの絵画を気に入って、購入したが、あとでタ

¹⁵ 今回の大会では、演技者の諸権利を守るために、主催者側が、その期間の演技の一切をコピーライトとして集めて、中央管理をしようとしたが、各国でのコピーライトの考え方や扱い方が違って、全部のコピーライトを把握することはできなかった。例えば、タヒチのダンシング・グループの場合、彼らのダンスのコピーライトはすべて振付師がもっていて、タヒチ政府は、その間の演技を何回どこでするかといったことを委細に定めた契約書を振付師と取り交わしている。大会実行委員会にコピーライトを譲ることなどできない相談だった (Deteix 氏談)。

ヒチの代表団同伴の役人に尋ねると、売れたのは筆者が買った1枚だけだったという。

第7回の西サモア大会で目立ったのは、海外に暮らす西サモア出身の移民たちの活躍であった。彼らは里帰りを兼ねて西サモアを訪れ、親戚縁者の家に滞在しつつ、諸々の活動に参加していた。筆者の知人のニュージーランド在住サモア人写真家は、芸術祭の間に、取材旅行としてある出版社から太平洋の何カ所かを回る旅費を出してもらうことになり、その途中アピアに寄って親戚の家に滞在していた。飛び込みで作品を写真展会場に持参すると、展示は簡単に自分で行うことができたという。飛び入りでの参加があちこちで見られた。しかし、ニューカレドニアの場合、そのような海外移民の里帰りはほとんど見られなかった。むしろ、タヒチやワリス・フツナの代表団の中には、ニューカレドニアに住んでいる親族や知人のいる場合が多く、そうした人々が代表団メンバーを訪ねて文化村にやってくるのをしばしば見かけた。

また、アピア大会では、芸術祭の公式プログラムには載らない、主としてポピュラー音楽関係のショウが、ホテルやクラブなどで開催された。芸術祭の演目が入場料や席料なしに見物できるのに対し、これらのショウは有料で、主としてツーリストのナイトライフめがけて行われる。伝聞によれば、これらのグループは、ポピュラー音楽の祭典にタダで出演したあと、旅費の一端を稼ぐために、これらのショウに出演しているとのことであったが、Pacific Sisters等のように、政府主催の催しをとばして、初めからホテルでの公演しか行わないグループもあった¹⁶

しかし、ヌーメア大会の場合、既に大会側に有料でプログラムが組まれていた。それ以外にとりわけこのためにやってきたプロの演技者たちが、有料の公演を行うということは見かけなかった。その意味でヌーメア大会の場合、特に夜のバーやホテルのディナーショウが盛んに行われるということもなかった様子である。

6. 国民文化と代表性

これら芸術祭にやってくる各国代表団は、本国のさまざまな政治文化的背景を背負っている。それぞれの国の社会構造、エスニック関係、ジェンダー関係、中央政府と地方政府

¹⁶ ポリネシア航空のinflight magazine *Polynesia* によれば、この芸術祭での出会いを求めて、オークランドをベースに活躍する歌とダンスのエンターテインメント・グループ、Pacific Sistersが西サモアを訪れ、ホテルでショウを行うとある (Polynesian Airlines 1996, Sept-Nov.: 5)。

との関係、そうしたものを背景として代表団が送り込まれ、また演目が決まってくると考えてよい。しかし一方で、それではいつでもそうした必然性があるかという、そうとは限らない。調査者が深読みして、邪推してしまうこともある。実は、さまざまな偶然性に左右されることもあるし、端的に言って全く金銭の問題だけで決まることもあるのだ。

個別の社会の詳細な研究は、調査グループ・メンバーの各論に委ねよう。調査メンバーの各論に覆いきれない細かな議論は、ここでは割愛して先の課題としたいが、メンバーの誰もが担当していない3つの多民族（multi-ethnic）社会について、興味深い動向を述べておきたい。これらの多民族社会とは、ニュージーランド、オーストラリア、フィジーの3国である。

ニュージーランド、オーストラリアともに、先進国だが移民立国であり、双方ともに先住民を抱えるという人口構造になっている。どちらも、SPC 加盟国といっても、宗主国の立場での加盟であったが、芸術祭にはいつも大きな代表団を送り込んでいるばかりか、第2回、第5回の芸術祭をそれぞれに主催している。

まず、ニュージーランドであるが、先住民マオリ人人口が全人口の 14.5 パーセントを占めている（1996 年センサス、NZ Statisticsホームページ）。芸術祭が始まった初回のフィジー大会には、Auckland SymphoniaとFestival ChoirやDorian Singersなどの歌手たちのオラトリオが、マオリのダンス・グループの他に参加していて演技を見せている（Fiji, Festival Committee 1972: 17, 23, 25）。また、第2回のロトルア大会においては、ニュージーランドの電子音楽が演奏された、とプログラムにはある（New Zealand, Festival Committee 1976: attached leaf）。さらに、ニュージーランド国営放送撮影のビデオ¹⁷（オリジナル版：オークランド大学人類学部視聴覚室所蔵）には、現代音楽の練習風景が移っているので、電子音楽といってもクラシック系の現代音楽であったと思われる。もちろん、このロトルア大会はテ・アラワ部族が中心となったので、マオリの伝統的歌とダンスが中心であったことは確かであるが。さらに第3回のポートモレスビー大会には、ニュージーランドからはモダンダンスと歌の集団（The Loose Dance Troupe）が来て好評を博した（Pacific Islands Monthly 1980: 17）。この大会のニュージーランド国営放送の製作した番

¹⁷ ニュージーランド公営放送は芸術祭を機に、太平洋諸国を紹介する番組を企画し、各地を巡って下準備の様子を初めとする各国事情を撮影した。その編集前のフィルムをビデオ化したものは現在オークランド大学人類学部視聴覚資料室にあるが、すべてそろっていない。

組には、ニュージーランドの白人パフォーマーがインタビューに答えて、同じ太平洋にいてさまざまな出会いがあり、我々もその存在を見てもらうことができ幸いである、といったコメントを述べている箇所がある。

そのように、ニュージーランドを表象するのに、マオリだけでなく白人の文化も示そうという試みが最初のころにはあったが、近年ではマオリだけがニュージーランドの代表として参加するということが継続して行われてきた。ロトルア大会（第2回）のときに所轄官庁となったのは、外務省（Ministry of Foreign Affairs）、マオリ問題局（Department of Maori Affairs）、内政局（Department of Internal Affairs）であった（New Zealand, Festival Committee, n.d.）。その後、太平洋芸術会議への出席状況を見ると、所轄官庁は、ニュージーランド将来計画会議（New Zealand Planning Council）、マオリ問題局、マオリ芸術会議（NZ Council for Maori Arts）、マオリ南太平洋芸術会議（Council for Maori and South Pacific Arts）、と変わり、90年代になると、一貫してニュージーランド芸術会議（Art Council of New Zealand/Toi Aotearoa）となっている。そこで出される演目は、ロトルアなどの観光用プログラムとさして変わることはない。男性のハカ（戦闘ダンス）では、棍棒を振り回す武術にも似た動作をしながら、独特の表情で舌を出す。短い棒を投げて受け渡しをする女性のスティックダンスや、ひも付きボールを振り回すポイダンスなども知られている。明らかにポリネシア的の歌と踊りだが、コスチュームや動作などに、他にはないオリジナリティをもつ。

今回の代表団に同伴していた芸術会議の役人の話では、2年に一度行われる伝統的ダンスのコンテストで優勝を射止めたグループ（アマチュア）が、ニュージーランドの正式の代表ダンス・グループとして、その後2年間さまざまな海外の公式行事に派遣されたり、国内でも特別なときにダンスをしたりするという。今回のグループも2000年2月のコンテストの優勝チームであるという。今回のグループは、しかし、筆者の見慣れたダンシング・グループとは異なる集団であった。ひとことでいえば、全体的にマオリの武人としての表象を大切に、戦闘的な集団としての特徴を強調したものだ。まず第一にコスチュームがこれまでとは異なる。男性は、小さな前垂れのような植物性の編んだようなふんどしをつけ、後ろ姿はGストリングのようなものでつないでいるだけなので、ほとんど裸である。入墨を本当にしている人は少ないが、腿にも顔にも入墨模様を貼り付けており、その上から蓑のような植物繊維のマントをつけている。女性は、白の麻の目の粗い布（土着のもの）の全面に黒と茶の房飾りを付けたワンピース、羽根の髪飾り、やはり口の下には入墨を描

いており、唇も黒っぽく塗っている¹⁸。一言でいえば、男女ともにおどろおどろしい様子なのである。そして、ダンスをしているマオリたちの表情が、観光の場面とは全く違って、男女ともにあまりほほえむこともなく、目をグリッとむく表情でほとんど通しているのがあった。筆者は開会式の時他の集団をターゲットにしたビデオをとっているうちに、近づいているのに気付かず、背後をこの集団が通り抜けたとき一瞬心臓が凍りついた。というのは、まるでこの集団が、音もなく腰をかがめて闇討ちに出かけるかつてのマオリの姿を彷彿とさせたからだ。現代になってみて、このようなコスチュームはもはや存在していないのであるから、おそらくは、民族誌的な資料を駆使してこのコスチュームにたどり着いたのであろう。ある意味では真正さ（authenticity）の追究が作り出したものである。

このようなマオリ＝戦士のイメージはダンシング・チームばかりでなく、派遣のうち 1 チームが、マオリ武術を紹介するマオリ武術学校のグループ、**Ope Taua** であることでも強調されている。派遣のグループは総勢 150 人にも上るそうで、伝統的な彫刻や編物、入墨などに加えて、現代美術作家や舞台劇の演者、作家、陶芸家、映画作家、等々と相当に幅広い（New Zealand, Arts Council 2000）。

それに加えて、今回のニュージーランド代表团には、ニュージーランド在住の太平洋諸島からの移民も 16 人含まれていた。現代的な創作を行うアーティストが多く含まれている。ニュージーランドに太平洋諸島民が存在していることが正式に認められた、つまりニュージーランドの「市民権」を得たといつてよい、全く新しい動きである（New Zealand, Arts Council 2000: 26）。

一方、オーストラリアは、アボリジニとトーレス海峡諸島民だけからなる集団である。アボリジニ（含トーレス海峡諸島民）は全人口の 2.1 パーセント（96 年センサス、Australian Bureau of Statistics ホームページ Australia Now から）を占める。60 年代までアボリジニには市民権もなく、無視され差別され続けてきたが、近年先住民運動の世界的な盛り上がり背景として、アボリジニの権利回復が盛んに意識されるようになった。2000 年シドニーオリンピックの開会式で、白人とアボリジニとの和解が象徴されるような演出が行わ

¹⁸ 観光などの場面で普通にマオリがダンスをするときには、女性は厚手の麻の幾何学模様のカミソール状のトップに、赤い薄手のスカート、その上からフラックスのこしみのようなものをつける。男性は、黒い海パンの上に女性よりは短い、やはり同様のフラックスのこしみのものをつける。男性の場合、お尻の後ろのふくらみが見えるのは、西欧的な観点からは大変下品であると考えられており、その意味では、観光用のこの服装はそこにも配慮があるかもしれない。こうした姿で、少なくとも女性はにこやかにほほえんでいるのである。

れたのは周知のことである。

オーストラリア代表も、初回については、Old Tote Theatre が参加出演している (Fiji, Festival Committee 1972: 27, 29)。また第3回には Oz Circus が来て好評を博した (Pacific Islands Monthly 1980: 17)。しかし、回を重ねる毎にそのような白人のアーティストが来ることはなくなったようである。所轄官庁は、ずっとオーストラリア芸術会議 (Australia Council for the Arts) の中にある。その中での担当は多少変化があったが、ここ10年は、会議内でも、窓口が Aboriginal and Torres Strait Islanders Arts Board に置かれている。

今回のオーストラリア代表団の構成を見ると、伝統文化にこだわらず、アボリジニの芸術活動を広く選ぼうとする意図が強く感じられる。また、混血で都市に暮らすアボリジニは従来真正さの概念の中では傍流となり、こうした場面にはトライブに所属する田舎暮らしのアボリジニが多く送り込まれてきたと考えられるが、今回は積極的に都市の混血アボリジニを加えようとしてきたあとが見られる。バーンハイム図書館の2階で開かれたオーストラリア写真展では、普通のアボリジニ (現代の都市に生き、近代化された生活を営む) の暮らしの姿を伝えようという努力のあとが見られた。それを象徴するように、写真展のオープニングでは、アボリジニの女性歌手2人がポップスとラップをそれぞれ1曲ずつ歌った。また、年齢もさまざまなアボリジニを加えようとする努力があったようで、車椅子のおばあさんから子どもまで含まれていた。しかし一方で、文化村でおこなわれたアボリジニの伝統的歌と踊りは、これまでの同種の公演から考えるとちょっとお粗末な感じを受けたが、それは筆者だけの感想だろうか。さらに造形芸術、映画、ビデオの作品にはめざましいものがあった。参加者リストのほとんどが多様な芸術家集団である (Australia Council for the Arts 2000: 52-53)。

最後はフィジーである。フィジーは2000年5月、3度目のクーデターが勃発していた。フィジーは、英国支配の結果として、年季契約のサトウキビ農場労働者としてやってきた。インド人の子孫であるインド系住民が、国民の半数にものぼる。1970年に独立して以来、土地所有などで制限があるにもかかわらず、上層のインド系住民は経済的に優位に立ち、ビジネスで成功を収める一方、土着のフィジー系住民の首長層は政治を掌握して、それぞれに異なる役割を果たしつつ共存してきた。難しい歴史的背景をもつ多民族国家でありながら、比較的うまく行っている事例として取り上げられるほどだった。しかし、次第にインド系が政界にも進出し、1987年に労働党が選挙で勝利をおさめて連立内閣を作ると、首相はフィジー系ながらインド系の閣僚を多くかかえる内閣が組閣された。たちまち、軍人

／フィジー系によるクーデターが置きた。議席の人種別割り当てや、首相をフィジー系に指定するなど、フィジー系優位を保証する憲法が採用されたが、やがて、裕福なインド系住民の海外への移民が相次いだ上、先進諸国からは人権問題を抱える国というレッテルを貼られ、苦境に立たされた。結局、議席の人種割り当てでも緩和し、首相の人種条項を外した比較的穏健な憲法へと再度改正が行われたのが 1997 年のことだった。その後、1999 年に、新憲法の下で初めての選挙が行われたが、予想よりもずっと早く初めてのインド系首相が誕生することとなった（山本 2000b: i-ii; 豊田 2000: 2570258）。

しかし、土地政策において先を急ぎすぎた新首相に対する抗議行動などが激化した 2000 年 5 月 19 日、ついに 3 度目のクーデターがおきた。武装した市民勢力は、首相以下閣僚と国会議員を人質にとって議会に立てこもり、再びフィジー系優位となるように憲法改正を要求した。結局、クーデターは失敗となったが、人質となったインド系首相の政権復帰を大首長会議を初めとするフィジー系の勢力がやんわりと阻んでいる。過激なフィジー系優位を指示する政権は望まないまでも、1997 年憲法ほどの民主化はできれば避けたいというのが本音であろうか。

そのように露骨な事件がありながら、芸術祭の伝統的歌とダンスの演目は、4 つのエスニック集団、フィジー系、インド系、中国系、ロツマ系がそれぞれの伝統文化を披露し、フィジー社会の人種間融和を示す演出がなされていた。1992 年推計のフィジーのエスニック集団の人口比は、フィジー系が 49.4 パーセント、インド系が 45.7 パーセント、その他が 5.0 パーセントである。その他のうち最も大きな集団はヨーロッパ系混血であるが、以下多い順に、ロツマ系、中国系（混血も含む）、ヨーロッパ系と続く（Douglas and Douglas 1994: 163）。ロツマはポリネシア系住民の住む島だが、主島ヴィチレヴ島の北方 390km に位置するため、フィジーの一部としてイギリスに植民地化された¹⁹。フィジーが多民族国家であることを強調するといっても、人口比からいうならば、全人口の 9 割 5 分までは、フィジー系とインド系とで成り立っているのです、その他のエスニック集団は実際よりは遙かに目立つ扱いとなっているのである。この代表団を組織したのは女性文化省（Ministry of Women and Culture）と、フィジー芸術会議（Fiji Arts Council）である（SPC 2000: 17）が、双

¹⁹ そのほかに、植民地化の歴史から、燐鉱採掘のために島に住めなくなったバナバ島（ナウルとキリバスの間に位置する）民が、ヴァヌアツ島の東にあるラビ島に居住している。バナバ島民は、第5回芸術祭位までの間しばしば登場しているが、最近は出場していないようだ。

方ともに代表者は女性であった。歌とダンスのグループに関してみると、男性が加わっているのはフィジー系のグループだけであり、他はいずれも年若い女性だけの参加である。この点について、やはり、エスニックの緊張がある中で、男性には逃げられた、という表現をフィジーからきたジャーナリストはしていた。

この手の多文化集団はフィジーがしばしば芸術祭に送り込んでくるのを常としているが、既に見たことのある人々は、ただ違うグループが交代で踊るだけだ、とつまらなそうにいていた。中国系のリボンダンスや、扇をひらひらさせて踊るダンスは、既に何度も芸術祭の写真で見たことがある。インド系のダンスにしても、ロツマ系のダンスにしても、コスチュームを見ただけでそのエスニックとわかる印を身につけていて、その意味ではマンネリであると言えよう。しかし、今回は、それぞれの集団が交代で踊ったあとに、全員が一つのメロディ（フィジー系のバンドのダンスミュージック）にのって、それぞれに特徴のあるダンスをしてみせたのは、一歩前進といってよいだろうか。そのときのインド系の女性のサリーは、フィジーの樹皮布の柄の布を使っていた。

翻って開会式のときにも、それぞれに特徴あるコスチュームをつけ、それぞれに特徴あるダンスを全員で踊っていたのを思い出した。しかしながら、最終日の11月3日の朝、前日から再びクーデターを支持する一部軍人の反乱があったとの報道が入った。やがて鎮圧されたが、成熟した多元的社会の実現にはまだまだ遠い道のりがあるといえよう。しかし、フィジー人ジャーナリストの説明によれば、女性文化省では予算をとって、今回のダンス・グループにフィジー各地を回らせて、演技を見せることを考えているらしい。

この文化政策的な動きを、現実を隠蔽するものといった風に考えたくはない。フィジー社会の中でもさまざまな勢力がうごめいている。インド系を排斥しがっているフィジー系もいれば、一方で平和的な多文化社会、多元社会の実現を理想としているフィジー人もいるのであろう。

7. おわりに

最後に、いくつかの発見を示して締めくくりにしよう。

まず、当たり前のようだが、芸術祭は、開催国の事情により大きく異なるということ。開催国の国内の政治関係、さまざまな勢力のせめぎ合い、さまざまな理念のぶつかり合いといったこと。海外に移民がいるかどうか。旧宗主国とのかかわりはどうか。西サモアの大会が、海外のサモア出身者の力を総動員するトランスナショナルな性格をもっていたの

は、西サモアという国の成り立ちがそのような移民立国となっているからである。移民の画家、彫刻家、作家、写真家、音楽バンド、あるいは単に里帰りの移民たち、それらの移民たちは少なからず大会の開催に協力した。

しかし一方、ニューカレドニアの場合、大会を性格づけるのは、カナクの置かれた政治状況であり、ニューカレドニアを支配するフランス系住民の存在である。また、その資金にしても、フランス政府や、ヨーロッパ共同体に多大な援助を仰いでいる。西サモアとは比べものにならない物価高の中での開催のためには、入場料をとる催しも避けられなかっただろう。また、芸術の創造に力点の置かれた大会は、ニューカレドニアのさまざまな事情からきているであろうことは既に説明した通りである。その意味では、国際的な状況下で行われる催しであるにもかかわらず、それぞれの開催国の事情というファクターが大変強く働いていることがわかる。

同様に、大会に参加してくるそれぞれの代表団にしても、芸術のジャンルや人材の構成、演目の作り方や集団構成のあり方、そういったものについて、国際的な関係の中で決まるというよりは、もっぱら国内的な事情で決まってくると考えた方がよい。ニュージーランド、オーストラリア、フィジーについて、前節で検討をしているが、それぞれの国の国内事情が、いかにそれぞれの代表団の構成と関わっているかがわかる。その意味では、芸術祭が国際交流の場であるとはいえ、そのあり方は、それぞれの代表団の本国の国内事情から読み解くことが重要であり、それらさまざまな歴史的個別事情を翻ってよく調べることがポイントであろう。

しかし、それにもかかわらず、やはり芸術祭の国際的側面は逆説的ながら影響をもっている。それは芸術祭の成果としての部分である。芸術祭に参加した人々は、その経験を貴重なものであり、名誉なことと考え、以後の人生で繰り返しそのことを反芻する。素晴らしく、しかも自分たちとは無縁ではない芸術的感觉を思い出し、そこで出会った人々の演技やコスチュームなどを模倣したり、混交してみたりする。そのようにして、交流の成果は上がっているのである。交流は互いの響き合いのなかにあるといってもよい。

【文献】

L'Agence de Développement de la culture Kanak (n.d.) Tjibaou arts & cultural centre press kit.

Australian Bureau of Statistics (n.d.) Australia Now (<http://www.abs.gov.au/ausstats/>

abs@.nsf/w2.6.1?OpenView).

Australia Council for the Arts (2000) *L'Art indigène de l'Australie*. Sydney: Real Time.

Bensa, Alban (2000) *Ethnologie et Architecture: Le Centre Culturel Tjibaou, Noumea, Nouvelle-Caledonie, une Realisation de Renzo Piano*. Paris: Société nouvelle Adam Biro.

Bensa, Alban and Eric Wittersheim (1998) Nationalism and interdependence: The political thought of Jean-Marie Tjibaou. *The Contemporary Pacific* 10 (2): 369-390.

Cook Islands Government (1992) *Sixth Festival of Pacific Arts: Official Guide*. Rarotonga, Cook Islands.

Douglas, Norman and Ngaire Douglas eds. (1994) *Pacific Islands Yearbook*. (17th Edition). Suva: Fiji Times Ltd.

Evatt Foundation (1991) *Australian South Sea Islanders: A Report on the Current Status of South Sea Islanders in Australia*. Sydney: The Evatt Foundation.

Field, Michael (1999) Fragile peace for Solomons. *Pacific Islands Monthly* August 1999: 38-41.

Fiji, Festival Committee (1972) *Souvenir Programme: South Pacific Festival of Arts*. Suva.

船曳建夫 (1994) 「国の思春期—パプアニューギニアの演劇運動」 関本照夫・船曳建夫編 『国民文化が生まれる時—アジア・太平洋の現代とその伝統』 東京：リブレポート、pp.147-182.

Jeanjean, Emmanuel (2000) <Notre identité est devant nous...>. Octave Togna, Directeur du Festival. *Le Nouvells Hebdo* 2/11/2000: 17-18.

New Zealand, Arts Council (2000) *Nga Taonga o Aotearoa/ Treasures of New Zealand: Maori Art at the 8th Festival of Pacific Arts in Kanaky/New Caledonia*. Wellington: Arts Council of New Zealand.

New Zealand, Festival Committee (1976) *New Zealand '76 South Pacific Festival of Arts, Souvenir Programme*.

New Zealand, Festival Committee (n.d.) *Report on the Second South Pacific Festival of Arts, New Zealand, March 1976*.

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティー太平洋芸術祭を焦点として—

- New Zealand, Statistics (1999) New Zealand Yearbook 1999. (http://www.stats.govt.nz/domino/external/pasfull/pasfull.nsf/web/Yearbook+6+Social+framework+1999+6+Social+framework?open#6.4_Religion).
- Nouvelle Calédonie, L'Office Culturel Scientifique et Technique Kanak (1984) *4^{eme} Festival des arts du Pacifique, programme souvenir*. Noumea: L'Office Culturel Scientifique et Technique Kanak.
- Pacific Islands Monthly (1980) Port Moresby as 'the cultural and artistic capital of the Pacific'. *Pacific Islands Monthly* Sept. 1980: 17-18.
- Pacific Islands Report (1999) Second Peace Agreement reached in the Solomon Island. (<http://pidp.ewc.hawaii.edu/PIReport/1999/August/08-13-01.htm>).
- Pacific Islands Report (2000) Slow moving progress on ethnic tension in the Solomon Islands. (<http://pidp.ewc.hawaii.edu/PIReport/2000/January/01-31-03.htm>).
- Polynesian Airlines (1996) Pacific Sisters. *Polynesia* Sept-Nov. 1996: 5.
- Simons, Susan Cochran (1985) The Fifth Festival of Pacific Arts. *Oceania* 59(4): 299-310.
- SPC (South Pacific Commission) (1985) *Meeting of Council of Pacific Arts: Papeete, French Polynesia, 12-14 February 1985*.
- SPC (South Pacific Commission) (1987) *Meeting of Council of Pacific Arts: Townsville, Australia 20-22 October 1987*.
- SPC (South Pacific Commission) (1992) *Meeting of the Council of Pacific Arts: Rarotonga, Cook Islands, 27 October 1992*.
- SPC (Secretariat of the Pacific Community) (1998) *Fifteenth Meeting of the Council of Pacific Arts, Report of Meeting: Noumea, New Caledonia, 6-8 May 1998*.
- SPC (Secretariat of the Pacific Community) (2000) *Sixteenth Meeting of the Council of Pacific Arts, Report of Meeting: Noumea, New Caledonia, 16-18 February 2000*.
- 棚橋 訓 (1997a) 「MIRAB 社会における文化の在り処—ポリネシア・クック諸島の文化政策と伝統回帰運動」、『民族学研究』61(4): 567-585.
- 棚橋 訓 (1997b) 「文化の開発、文化の伝統—ポリネシア・クック諸島における文化政策の変遷を巡る一考察」『史学』66(2): 105-123.
- 豊田 由貴夫 (2000) 「第 5 章 メラネシア史」山本真鳥編『新版世界各国史 27 オセア

ニア史』 pp.221-262. 東京: 山川出版社.

Western Samoa, Office of the 7th Pacific Festival of Arts (1996a) *7th Pacific Festival of Arts 1996, Official Programme*. Apia: Talamua Publications.

山本 真鳥 (2000a) 「第 8 回太平洋芸術祭調査に向けて」『JCAS 連携研究成果報告』 2: 183-199.

山本 真鳥 (2000b) 「まえがき」山本真鳥編『世界各国史 27 オセアニア史』 pp.i-v. 東京: 山川出版社.

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティ—太平洋芸術祭を焦点として—



写真 1-1 ニューカレドニア
のダンサーたち



写真 1-2 ビエンナーレ展に
て、自分のアートの説明をす
るアーティスト



写真 1-3 (左)
写真 1-4 (右)
マオリのダンス。オ
ーセンティックなコ
スチュームに注目





写真 1-5 (上) タヒチアン・スペクタキュラー、物語とダンスと映像を組み合わせた総合的なパフォーマンス。写真 1-6 (左上) は終了後、客の写真撮影に応ずるダンサーたち



写真 1-7 フィジーの多文化を象徴するダンス。中央がフィジー系、左がロツマ系、遠方がインド系、写真には見えないが、この左のずっと先に中国系がいる



写真 1-8 オーストラリア写真展の開会式



写真 1-9 アメリカ領サモアの料理。サンプルをもらえる

第2章 芸術と国家アイデンティティー パプアニューギニアの場合 ―

豊田由貴夫

1. はじめに

太平洋地域の中でパプアニューギニアは、現代における国家という問題を考える際に、新しい視点を与えてくれる。様々な理由で国民の国家に対するアイデンティティが希薄であり、国家がそのために絶えず対策を講じなければならない。しかも、独立後まだ四半世紀しか経っていないために、この間の歴史が独立以前も含めて、文献やインタビューによってかなり詳細にたどれる。つまり、国家がいかに作られてきたかをかなり詳細にたどることができ、またその過程が現在も進行中であることから、国家がいかに作られているのかを実際に観察することができる。

本論は、このように現在も国家が作られつつあるとあってよいパプアニューギニアにおいて、伝統的な芸術がその国家アイデンティティの形成にいかに関わっているかを見ようとするものである。

2. パプアニューギニアという国家の特殊性

国家としてのパプアニューギニアを見た場合、そこにはいくつかの特徴が見られる。

まず第一は近代文明と接した時期がきわめて最近である、という点である。現在のパプアニューギニアにあたる地域は 19 世紀末からドイツ、イギリス、オーストラリアなどの植民地とされたが、実際に植民地として宗主国により開発が行われたのは海岸地域・島嶼部の一部のみであった。その植民地保持は他の列強諸国に対して威信を示すために「名目上」植民地とされた、という性格が強く、実質的な統治はあまり行われなかった。海岸地域、島嶼部以外の他の地域にまで植民地化の影響が及ぶのはようやく第二次世界大戦後である。海岸から内陸部への移動は厚い森林の壁に遮られ、ニューギニア高地に多数の人々が住んでいるということがわかったのも 1930 年代になってから、という状態であった。最も開発が遅れたニューギニア高地では、近代文明と接してからまだ半世紀ほどしか経過していないことになる。

第二に挙げられるのが多民族国家である、という点である。パプアニューギニアは文化的・言語的に非常に多様性をその特徴としている。ニューギニア島はきわめて複雑な言語状況を持つ地域であり、パプアニューギニアだけでその言語は 800 以上とも言われている。

しかも、最大の話者数を持つエンガ語族でもその数は 20 万弱であり、大半の民族は数百から数千の話者数しか持たない集団である。つまり、パプアニューギニアは多数派となる集団が存在せず、すべてが少数派（マイノリティ）の集団であり、その多数のマイノリティ集団から成り立っている国家である、とすることができる。

第三の特徴は、第二の特徴から必然的に生じることであるが、国民の間で国家に対するアイデンティティが非常に薄い、という点である。もともと、後にパプアニューギニアとなる地域では、住民は一体感を持って生活していたわけではない。言語集団が数百も存在し、多数派となる集団が存在しないために、伝統的に住民がアイデンティティを持つのは言語集団を越えることはほとんどなかった。伝統的に部族間戦闘を行ってきたニューギニア社会では、自分たちの言語集団以外は「敵」である場合が多く、あるいは同じ言語集団の中でも集落間や親族集団間で戦闘を行う場合も多かった。このような社会では集落や親族集団、言語集団を越えた「国家」という意識は、独立後も強く育成されなかった。

そしてさらに第四の特徴は、パプアニューギニアの独立は、独立のための民族運動により達成されたわけではない、という点である。パプアニューギニア地域の住民が独立を求めて運動を行ったわけではなく、旧宗主国のオーストラリアが植民地は独立すべきだという世界的な世論の圧力を受けて、この地域を独立させる方針を決めた、といってよい。つまりパプアニューギニアの独立は「内から求めた」独立ではなく、むしろ「外から与えられた」独立であった。植民地政府の統治に反対して民族運動を行い、独立を勝ち得たというわけではなく、外からの「指導」の下に自治政府が作られ、独立したのである。

したがってパプアニューギニアの領土となった地域は独立の際も一体感を持っていたわけではなく、旧宗主国の領土をそのまま引き継ぐ形で独立をしたわけである。もともとアイデンティティを持たない地域が、内からの民族運動を行うことなく、外からの圧力あるいは外からの指導により一つの国とされた、という経緯を持っていたのである。

3. アイデンティティを模索する国家

第 2 節で述べたような理由から、パプアニューギニアでは、言語集団を越えた「国家」という概念は、独立後も強く意識されることはなかった。

実際、パプアニューギニアでは、地方が分離独立を求めるという運動が過去にいくつか起こっている。ブーゲンビル地域はその典型的な例である。ブーゲンビル島とその周辺の島々からなる北ソロモン州は 1988 年から分離独立運動を続け、10 年後の 1998 年に一定の

和平交渉がなされたが、2001 年現在でも完全に解決しているとは言えない状況である。この背景には、北ソロモン州の住民は現在のパプアニューギニアよりも、隣国のソロモン諸島の住民に文化的、民族的に近い、という事情がある。もともと住民はソロモン諸島地域に対してより強いアイデンティティを持っていたのであるが、宗主国の領土を反映してパプアニューギニア独立の際に、境界線が現在の位置に引かれた。このためブーゲンビル地域は、文化的には多少異なるパプアニューギニア地域に組み込まれたという経緯を持つ。パプアニューギニア独立の際にも、このブーゲンビル島の住民はパプアニューギニアとは別の独立国家を考え、分離独立の動きがあった。これはブーゲンビル地域だけでなく他の地域でも生じた現象であり、例えばニューギニア本島南側の旧イギリス領のパプア地域でも分離独立の動きがあった。これらを調停して一つの国家を作るために、パプアニューギニアでは独立の際に「州政府」制度が導入されが、これはまさに分離独立運動を抑えるための、中央集権主義と地方分権主義の妥協の産物であった（豊田 2000b）。

このような地方の分離独立運動に対して、パプアニューギニア政府は絶えずこれらを解決する努力を続けなければならなかった。またこのような状態から住民、特に地方の住民に国家の意識をやしなうために、政府は絶えずその方策を模索せざるを得ない状況であった。

このような状況で、政府は国家に対するアイデンティティを作り出すために様々な対策をとっている。例えば、当然のことながら教育による国家意識の形成の努力がある。学校の教科書は、教育が行われ始めた初期の段階ではオーストラリアのものをそのまま使用していたが、やがて独自の教科書が制作されるようになる。社会科の教科書には、小学校 4 年生頃からパプアニューギニアの地理・歴史が教材として取り上げられ、さらに発展して国家の成り立ちを教える内容が小学校 6 年生の教材まで続いている。また、メディアを通じて国家の意識を高める努力もなされている。ラジオ放送・テレビ放送では毎日、放送終了前にパプアニューギニアの国歌を放送している。国歌は比較的最近制定されたものだが、これによって住民はパプアニューギニアという国家を意識させられる。また、共通語・公用語の普及も、国家に対するアイデンティティを強めているといえることができる。ラジオ放送は主として英語、ピジン語、モトゥ語が使われ、ラジオのニュースの場合もまず英語で行われ、同じ内容が次にピジン語で、さらにモトゥ語でやはり同じ内容が放送される。

これにはパプアニューギニアの言語状況が関連する。パプアニューギニアでは言語が 800 以上あると言われるほど、その言語状況は複雑である。現地語では異なる言語集団間の

コミュニケーションは難しく、伝統的には隣接している集団の言語が多少理解されている程度であり、これによってコミュニケーションがとられていた。現在の公用語は英語であるが、英語を話す人々の数は少なく、特に地方では英語でコミュニケーションを行うのは難しい。このため公用語の英語のほかに共通語としてピジン語とモトゥ語が広く使われている。ピジン語は伝統的にピジン・イングリッシュあるいは単にピジンと呼ばれてきたが、現地ではトク・ピシンという名称が使われる。ピジン語は 19 世紀末からプランテーションなどで発達してきた言語で、現在ではパプアニューギニアのほとんどの地域で広く使用されている。モトゥ語はヒリ・モトゥ、ポリース・モトゥなどとも呼ばれ、伝統的にモトゥ族の周辺地域で異なる言語集団間の共通語として使用されてきたものである。都市部では英語を話す者が多いが、地方ではピジン語かモトゥ語、特にピジン語が主として使われているのが実状である。

このような状況では共通語や公用語を普及させることが国家の意識を形成するのに貢献することになる。共通語であるピジン語は東側の隣国であるソロモン諸島、バヌアツとは共通であるが、西側のインドネシア領イリアンジャヤでは話されていないし、モトゥ語はパプアニューギニアだけの共通語である。公用語である英語が外国でも使用されている言語と認識されることにより、共通語であるピジン語、モトゥ語（特にピジン語）が、より国民のアイデンティティが生まれる基礎となる（豊田 2000a）。パプアニューギニア特有の共通語を話すことにより、西欧とは異なることを示すことができ、また狭い範囲しか通じない現地語ではない共通語を話すことで、これまでのようにせいぜい言語集団までであったアイデンティティの範囲を広げることができてきているのである。

4. 芸術の育成

以上のようにパプアニューギニア政府は、近代国家を作り、国家意識を高めるために様々な対策を講じてきた。そこには多くの政治家・政策立案者（主として宗主国のオーストラリア人）の意思が反映されてきたと見てよい。この国家意識を高めることにパプアニューギニアの芸術が結果的に大きく関わることになる。政策立案者がどの程度意識していたかは明確ではないが、この点では「伝統的な」造形芸術と、パフォーマンス芸術が大きく関わってきた。

まず始めにパプアニューギニアにおいて、芸術教育がいかに発展してきたかを確認し、そしてこれらが近代国家を作るために利用された例を見てみよう。芸術という概念がパプ

アニューギニアを含めて太平洋地域にもともと存在していたか、という問題もあるが、ここではこの問題は深く取り扱わないこととする。

パプアニューギニアが独立する以前から、オーストラリアはこの地域を独立へ指導し始めたが、そこでの初期の教育は外国人の教師によるものであり、その内容はオーストラリアのものをそのまま移入したものであった。そこでは、伝統的な習慣を保存することが問題になるのではなく、むしろそれらを変革することが重要であった。生徒にとって芸術とは、教科書にあるような絵を描くことであり、彼ら自身の村で見られるものは、せいぜい工芸品として見られるだけだった [Stevenson 1991]。

パプアニューギニアのデザイン要素が使われるようになった初めての領域は、教育現場における挿し絵の分野だった。教育効果に挿し絵の効果が大きいことから、現地住民の画家が育成された。当然ながら、そこで強調されたのは写実主義的な技法であった。しかし、1960年代前半に現地の民話や音楽が教育に取り込まれるようになってから、パプアニューギニア的な題材に強調が置かれるようになった [Stevenson 1991]。

そして1970年代の初期に、高等教育機関が設立されたことが、芸術の振興に大きな影響を与えた。高等学校がソゲリ (Sogeri) とケレバット (Kerevat) にそれぞれ1971年と1972年に設立され、パプアニューギニア全体から学生を集め始めた。その後、同じようにパッサム (Passam) とアイユラ (Aiyura) にも高等学校が設置された。そしていくつかの理由から、これらの高等学校が芸術活動の中心になった。まず、彼らは選ばれた存在であったため、十分な芸術の資質を持ち合わせていた。そしてこれらの高等学校は寄宿生活が原則であり、比較的都市から離れた場所に設置されたことが、学校内に共同体的精神を養った。そして数多くの学生が集まったことにより、芸術の分野での専門化が進んだ。さらにはこれらの高等学校が定期的に行う展示会が周囲の住民に影響を与えた。特に首都のポートモレスビーに比較的近かったソゲリ高等学校の毎年展示会は、ポートモレスビーの政治家や有力者たちが見学に来ることから、その影響力が大きかった [Stevenson 1991]。

その後これらの高等学校の卒業生がパプアニューギニア大学に進むことで、芸術活動はパプアニューギニア大学でもさかんになった。これには、当時この国の教育に深く関わっていたバイアー夫妻 (Ulli Beier と Georgina Beier) の影響が大きい。二人はナイジェリアの文化政策に関わった経験を持っていて、これを生かしてパプアニューギニアの文化面で様々な活動に関わった。特に Georgina Beier は芸術活動に理解を示し、学生たちの芸術活動の場を作るのに努力した。その結果、設立されたばかりのパプアニューギニア大学の中に

そのための「創造的芸術センター (Creative Arts Centre)」が設置された。そしてこの創造的芸術センターが発展し、1976 年に国立芸術学校 (National Arts School) となり、高校から生徒を集め始めた。そしてこれ以来、数多くの芸術家がここを中心に活動をしていったのである。この時期に有名になった芸術家に、ティモシー・アキス (Timothy Akis) や、マティアス・カウアゲ (Mathias Kauage) などがいる。

5. 造形芸術と国家

これらの芸術家の活動は、様々な面で国家に関わることになる。伝統的なデザインやモチーフがパプアニューギニアらしさを表すために頻繁に使われた。これには国立芸術学校が商業的な芸術に重点を置いていたことも関連する [Stevenson 1991]。始めに、造形芸術作品が伝統的にどのような脈絡で作られていたかを示し、次にこれらが近代的な脈絡の中でいかに国家と関わるかを示そう。

パプアニューギニアの造形芸術は、「未開美術」あるいは「原始芸術」とでもいうべきジャンルで世界的に高い評価を受けている。特にセピック地域の木彫は、メラネシアの造形芸術を集約的に表したものだといつてよいほど、その評価は高い。これらの造形芸術作品は、伝統的には儀礼用の品物である場合がほとんどである。儀礼が行われる機会は地域によってかなり異なるが、ヤムイモの収穫儀礼、男性のイニシエーション儀礼、そして死者に対して喪に服するのを止める「喪明け」の儀礼、また狩猟の成功、戦闘の成功を祈るための儀礼などがある。儀礼で使われる仮面や像は祖先や精霊を表していると言われ、特別の模様を施されている。儀礼でこれらの祖先像や精霊像が現れることにより、祖先や精霊の持つ力、すなわち作物の豊作や狩猟や漁労での成功をもたらしたり、戦争での勝利を確実にしたりする力が発揮されると言われている。

これらの儀礼の中心となるのはしばしば、精霊の家 (ピジン語で「ハウス・タンバラン」と呼ばれる建物である。この建物には様々な装飾が施され、また、その中には様々な儀礼用の品が置かれている。地域によって小屋の形は異なり、その性格も異なっているが、通常、家の正面には大きな支柱が据え付けられ、そこには祖先像や精霊像、人間や動物、鳥などのモチーフが彫り込まれる。そして家の中の柱や梁、屋根裏などにも様々な装飾が施される場合もある。その中には仮面や祖先像、精霊像、割れ目太鼓、そして儀礼のための楽器などが置かれる。

以上のように、特別の模様が施されるのは儀礼に関連する品物であることが一般的であ

るが、地域によっては日常生活のほとんどの品に模様が施される場合がある。そのような場合では、儀礼に関わる品物ばかりでなく、日常使われるほとんどの物体に様々なデザインが施されている。鉤（かぎ）、椅子、椀、手斧、サゴの叩き棒、枕、ビンロウ用の石灰容器、武器（盾、棍棒、槍など）、カヌーの舳先など、およそ日常生活のために加工される物には、ほとんど何らかの模様・デザインが施されている。

デザインは基本的に作り手によって受け継がれてきており、多少の変化はあっても、過去からの連続性が存在する。デザイン、モチーフには著作権のようなものがあり、このことも、各地域独自のデザインが保持されることに関連している。したがって、そのデザインによって、その作品がどこで制作されたかはほぼ見当を付けることができる。

ヨーロッパとの接触以降、このパプアニューギニア地域の独自性を示すために、これらの伝統的なデザインやモチーフが頻繁に使われてきた。セピックの精霊の家の正面の支柱には、精巧な彫刻が施されるが、これと同様のものが空港、銀行の正面、ホテルの入り口などに使われ、パプアニューギニアらしさを表している。パプアニューギニアの各地に存在している独自の芸術が、パプアニューギニアという地域の独自性を表すために使われるのである。公共建築や、公共に近い性格を持つ建物には、特にこの傾向がある。例えば、伝統的な様式が建築物に使われた中でもっとも成功した例の一つとして、パプアニューギニア銀行（Papua New Guinea Banking Corporation）の本店の正面の壁に使われたものをあげることができる。これはパプア湾地域の伝統的な仮面と盾のデザインを基本としており、国立芸術学校出身のデイビッド・ラシシ（David Lasisi）の作品である。ここで興味深いのは、伝統的なデザインをそのまま踏襲しているわけではなく、多少デフォルメして使用している点である。

もう一つ、このような性格を持った典型的なものは、1984年に建てられた国会議事堂である。建物全体はパプアニューギニアで伝統的に狩猟や戦闘で使われていた槍の穂先を表しているといい、建物の正面はセピック地域のアラペシュの精霊の家の正面を模している。また、本館につながっている別館は、円形の中庭がある高地の男性の家（men's house）の形を模している [Rosi 1991]。

全体のデザインはオーストラリア人の建築家であるホーガン（Cecil Hogan）によるが、正面のパネルは国立芸術学校のメンバーとの共同作業によって生まれたものである。その中の図柄は様々なモチーフが描かれているが、パプアニューギニアの特定地域のスタイルが支配的にならないよう工夫されている。例えば、そこに表されている人物は一对の男女

であり、二人とも上半身は裸であり、前垂れを腰からかける形の衣装を着て、頭には大きな羽根飾りを付けている。男性は片手に槍を持ち、女性は同じような長さの棒（杖か？）を持つ。パプアニューギニアの高地地域の人物だろうとは推察できるが、地域や民族を特定できるわけではなく、また高地と確実に言えるわけでもない。いわば、地域性をぼかしていると言ってよいような描き方である。パプアニューギニアの多様性は高地、低地、島嶼部、パプア側、ニューギニア側などの区分で示されるが、この国会議事堂の絵柄で示されているものは、特定の地域を示すことを避け、また全地域をカバーするために様々なモチーフが融合されている。ヤムイモやタロイモの姿を描くことで農業を表し、重要な家畜であるブタが柵に囲まれて描かれているが、同時に川・海に魚が泳いでいる図も描かれている。そこに描かれている図柄は確かにメラネシア的なもの、あるいはパプアニューギニア的なものであるが、特定の地域色は見事なまでに消されており、いわば「汎パプアニューギニア的」とでも呼べる性格になっている。

そして地域的な差が解消されているばかりでなく、そのほかの対立的要素も融合をはかのように示されている。例えば、図柄の中心には男性と女性が対置されている。メラネシア地域では一般に女性は汚れた存在として見なされ、表の世界に出ることが少ないことを考慮すると、これは画期的なことである。また図柄の上部では、ヘリコプターとヒクイドリが対置されることにより、近代化と伝統の融合までも示唆されている。

以上のようなパプアニューギニア銀行の壁や国会議事堂の正面のデザインは、政治家、政策立案者が、国の独自の芸術、特に造形芸術を、新しい国家の体制や建物のために注文した例である。これらの中では、特定の地域性を消去することにより、パプアニューギニアらしさを表し、これを国の統一のために利用したと考えてよいだろう。芸術家自身の意図は特定の地域や個人に向けられていても、その作品はエリートのために、あるいは国家のために、パプアニューギニア全体を表すように適合させられている。

6. パフォーミング芸術と国家

次にパフォーミング芸術の場合を見てみよう。このパフォーミング芸術の場合も、政府あるいは政策立案者がどれだけ意識しているかは別として、結果的に大きく国家意識の形成と関わっている面がある。典型的なものとして「カルチュラル・ショー」をあげることができる。これは、各地の伝統的な踊りを集め、これらを披露して伝統文化を紹介し、あわせて観光の対象としようとするものである。このカルチュラル・ショーの目玉となるの

は、「シンシン」と呼ばれる各地域の伝統的な踊りである。「シンシン」はパプアニューギニアの共通語であるピジン英語で、伝統的な「踊り」あるいは「祝宴」を意味する。「祝宴」それ自体もシンシンと呼ばれるし、その祝宴で行われる一つ一つの「踊り」もまたシンシンである。「歌う」の意味の英語の *sing* が二つ重なって出来た語である。

本来、パプアニューギニアの踊りは、儀礼と関連して行われてきた。ニューギニア低地では、成人男子の通過儀礼に踊りが行われる場合が多い。この場合は踊りの際に相手を恐れさせるような精霊の姿が出現する。そして、死者に対して喪に服するのを止める場合、つまり「喪明け」の儀礼などにも踊りが行われる。これに対して、ニューギニア高地でよく行われるのは「儀礼的交換」の場合であり、ブタを何十頭、何百頭と相手集団に「贈与」することになるが、その際に踊りが行われ、ブタが皆に配られる。また、パプアニューギニアでは、結婚は集団間同士の「女性の交換」という性格が強いが、ある女性が別の集団に嫁いでいく際にも、多量の婚資が広場に並べられ、シンシンが大規模に行われる。

現在では、このような儀礼的な脈絡とは離れて、カルチュラル・ショーの中で伝統的な踊りが行われている。有名なカルチュラル・ショーとしてあげられるのは、ニューギニア中央高地の二つの都市で行われる、ハーゲン・ショー (Hagen Show) とゴロカ・ショー (Goroka Show) である。このほかに、ポートモレスビーで行われるヒリ・モアレ (Hiri Moale) の祭りや、最近行われるようになったマスク・フェスティバル (Mask Festival) などがある。

これらのカルチュラル・ショーでは、広場に各地域の踊りのグループを招待し、この踊りを観客に披露する。観客は国内のパプアニューギニア人だけでなく、海外からの観光客も想定している。実際、それぞれのショーを紹介するために海外向けのパンフレットも作られており、航空会社もこれを宣伝の材料としている。

このカルチュラル・ショーは国内に対しては、国内の多様な文化を見せるという性格があるが、海外から多数訪れる観光客に対しては、必然的にパプアニューギニアらしさが表される場となる。以下、いくつかのカルチュラル・ショーにおいて、そこでパプアニューギニアらしさがいかに表象されるかを見てみよう。

(1) ハーゲン・ショーとゴロカ・ショー

マウント・ハーゲンとゴロカはパプアニューギニア高地の二大中心地であり、ここでは、それぞれの地域で隔年ごとにカルチュラル・ショーが行われてきた。パプアニューギニアが独立する以前の植民地だった頃から行われており、長い伝統がある。最近行われるよう

になった他のカルチュラル・ショーと比較しても、参加するシンシン・グループの数、会場の広さ、観客の動員数など、規模が大きい。ハーゲン・ショーとゴロカ・ショーとで多少の差もあり、年ごとの差もあるが、通常は数日間のショー期間中で、のべ数万人が観客として入場すると言われている。実際、この二つのショーが行われる際には周辺のホテルは海外からの観光客や取材陣などで一杯になり、予約なしでホテルに宿泊するのは困難になる。

毎年数十のシンシン・グループが参加しており、通常は参加希望グループが百を超えるため、主催者側がこれをしぼるという。他のカルチュラル・ショーでもそうだが、高地の踊りばかりではなく、グループの選択にあたってはパプアニューギニア全体から踊りのグループを招待するようにしている。パプアニューギニアを四つの区域（東高地、その他の高地、モロベ・マダン・東西セピック州、島嶼部）に分類し、それぞれの地域からいくつかのグループが参加するようにとの考慮がなされている。

それぞれのシンシンを審査員が評価して、優秀なグループに対して賞金を出すことが行われた場合もあった。このような賞金が支払われなくとも、必然的にそこには競争の性格が出現するため、飾りや化粧は勢い派手になる。しかし、主催者側は、伝統的な姿を保つために、腕時計やサングラス、人工的な染料は禁止するなどの制限を加えている。そしてシンシンの評価にはあくまでも伝統的な側面を見る、ということが確認されている。

（２）ヒリ・モアレ・ショー

これは毎年パプアニューギニアの独立記念日付近にポートモレスビーの海岸で行われる祭りであり、この地域の伝統的な交易を再現する祭りである。

ポートモレスビー付近のモトゥ族の人々は「ラカトイ」と呼ばれる船で西方のガルフ地域の人々と交易を行っていた。パプアニューギニア低地ではサゴ（サゴ椰子からとるデンプン）が主食の一つであるが、モトゥ族の住んでいる地域ではこのサゴを作ることができないので、かわりに土器の壺をつくり、ガルフ地域のサゴと交換していたのである。毎年、貿易風に乗って数百キロ西に出かけ、土器とサゴを交換し、交易を終えてから一、二カ月経って逆方向の季節風に乗る、このラカトイ船で帰ってくるという伝統的な交易が行われていた。

現在はこのような交易は行われていないが、毎年、独立記念日の頃にこの交易を記念して、何隻かのラカトイ船が作られ、この船が着く時の歓迎の踊りを踊る。踊るのは海岸地

域の住民なので、主として高地の人々が参加するハーゲン・ショーやゴロカ・ショーとはまた違ったおもむきがある。また、歓迎の踊りだけあって、儀礼的側面を持つ他の地域の踊りよりは陽気で華やかな印象を与える。

同時に行われる「ミス・ヒリ・モアレ」の選出もこの祭りに色を添える催し物である。ノミネートされた若い女性が伝統的な衣装で踊りながら舞台上がり、20 人程度の候補者の中からミス・ヒリ・モアレが選ばれる。

このヒリ・モアレの祭りは 9 月 15 日の独立記念日付近に一週間ほど続く。その期間中、演劇のコンテスト、各地のシンシンの披露、手工芸品の展示・販売、カヌーの競争などが行われる。伝統的な入れ墨の方法もデモンストレーションされ、会場となるエラ・ビーチには海外からの観光客や取材陣も見られる。

(3) マスク・フェスティバル

マスク・フェスティバルは 2000 年で第 6 回目という比較的新しいカルチュラル・ショーである。

ここではパプアニューギニア政府の政府文化局 (National Cultural Commission) が主催者として前面に名前を出しており、他のカルチュラル・ショーよりは政府の関与の度合いが大きいと考えられる。ポスターには政府文化局の代表が名を載せており (authorized by という表示になっている)、またショーのパンフレットにもやはり政府文化局の代表が仮面 (マスク) の説明を書いている。ここにはその意味で、他のカルチュラル・ショーよりも国家を意識した面が見られる。

1999 年のマスク・フェスティバルはマダンで行われた。それまでは、ずっと首都のポートモレスビーで行ってきたのだが、1999 年から開催地をマダンに移した。主催者である政府文化局の代表者によると、必ずしもポートモレスビーで開催するわけではなく、他の州でも行うことを考えているのだという。そして、今回、開催地をマダンにしたのは、交通費が安く済むからだという。ポートモレスビーで開催すると、ポートモレスビーと国内の他の都市は道路で結ばれていないため、ほとんどのグループが空路を利用するようになり、出場グループに対して航空運賃を支払わなければならない、費用がかさむという。これに対して、マダンには高地やモロベ州とは陸路でつながっており、他のセピック地域や島嶼地域とも海路を利用できるため、交通費が安くすむのだという。

入場料は大人 2 キナ、子供が 1 キナであり、主催者側に言わせると、総収入の見込みは

3,000 キナから 4,000 キナだろうということである¹⁾。入場者が数万人とされるゴロカ・ショーやハーゲン・ショーよりも小規模である。

このパンフレットの解説文では、仮面（マスク）がパプアニューギニアの文化であるということが非常に強調されている。本論の内容と深く関わるので、以下、パンフレットに書かれている解説文を紹介する。

政府文化局とマダン州政府は第 5 回目のパプアニューギニア・マスク・フェスティバルを 1999 年 8 月 13 日と 14 日に開催する。トゥンブアン（Tumbuan）²⁾・マスク・フェスティバルはパプアニューギニアの仮面文化（Mask cultures）を奨励する国家の祭り（National Festival）として行われる。

仮面はその定義としては世界中に様々な形で見られ、異なる機能を持っている。精霊を表象するタイプとしては、東アフリカ、メラネシア、南アメリカに見られる。このカテゴリーのものとして、メラネシアのものは特に精霊と祖先の霊に深く関わっている。これらのタイプの仮面を我々はトク・ピシンで「トゥンブアン」と呼ぶが、これらはメラネシアでしか見られないものである。

パプアニューギニアでは、仮面文化は島嶼部、モマセ地域（パプアニューギニアの北海岸の 3 州の総称）、ガルフ州で見られる。仮面あるいはトゥンブアンはパプアニューギニアの文化の重要な部分である。多くの点でこれらはパプアニューギニアの重要な文化的象徴の一つである。

ここ 4 年間、このパプアニューギニアの文化の重要な側面を生き生きとした形で維持し、保存してきたのは、政府文化局の希望していたことであった。

このように、仮面がパプアニューギニアの文化の重要な要素であることが強調されるのだが、実際にショーに参加したのは仮面グループと呼ばれる 9 グループと、他の 10 のグループである。つまり、仮面をして踊るグループは半数にも満たないことになる。そして仮面のグループとされる踊りでも、実際には仮面というよりは大きな帽子状のものの中に人間が入るタイプの踊りもあり、必ずしもすべてが「仮面」という語で一括りにできるものではないことが明らかになる。

さらに、仮面がパプアニューギニアあるいはメラネシア独自の文化要素であるかというのも疑問である。確かに太平洋地域のミクロネシア、ポリネシアには仮面の文化はないと

されているが、世界の他の地域には広く存在しているし、しかも精霊と祖先の霊を示しているという点で独自というのも、適切ではない。

つまりここで見られるのは、仮面（マスク）をパプアニューギニアの独自の文化と位置づけようとする意図であり、これによってパプアニューギニアの文化を代表させようとする、あるいは仮面をパプアニューギニアの「象徴」としようとする意図である。

7. 太平洋芸術祭

以上のようなパフォーマンス芸術と国家との関わりは、国際的な催しでは、より明確な形で現れる。他の国からの目が前提になる国際的な催しでは、国家という問題がより先鋭化するからである。他の国にパプアニューギニアを紹介する性格が強くなり、他の国との比較も考慮されることになる。以下、2000年10月から11月にかけてニューカレドニアで行われていた第8回太平洋芸術祭における観察に基づいて、国家と芸術の関わりについて述べよう。

まず、パプアニューギニアらしさ、国家らしさを示すために採られる方法は国内のカルチュラル・ショーの場合と同様である。国家全体を考慮に入れ、国家の文化に多様性があることから、代表を決定する場合、国家全体内での配分を考えることになる。代表団を決定する際にその責任者である政府文化局が採る方法は、カルチュラル・ショーでその主催者側が舞踊のグループを決定する際に採る方法と同じである。それは国をいくつかの地域に分け、それぞれから1チームを選ぶ、というものであった。地域の区分は高地地域、モマセ地域（モロベ・マダン・東西セピック州）、パプア地域（ニューギニア島南海岸部）、島嶼地域という4つの区分であり、ゴロカ・ショーなど高地で行われるカルチュラル・ショーではやや高地に重点が置かれているが、基本的な考えは同じである³⁾。

強い「伝統」志向があることも、他の国や地域に比較しての特徴である。他の国・地域が、観光化に伴って観客が求めるものに答え、エンタテインメントあるいはショーとしての性格を強めていくという方向性を持っているのに対し、パプアニューギニアの代表団は、それらを「伝統を失っている」と見なし、否定的なイメージでとらえている。

これを示す象徴的なエピソードを紹介しておこう。やはり第8回太平洋芸術祭でのことである。ある博物館で芸術祭のための展示が催されることになっていたが、そのオープニング・セレモニーとして2つの舞踊グループがパフォーマンスを演じるようになっていた。アメリカン・サモアとパプアニューギニアの舞踊グループである。まずアメリカン・サモ

アのパフォーマンスが行われた。これは、非常にエンタテインメントあるいはショーの性格が強く、観客もその期待通りの反応を見せていた。このパフォーマンスが終わったとき、パプアニューギニアの舞踊グループの一人が私に近づいて来て言った。「彼らの踊りは、あまりに変わりすぎてしまっている。(それに対して)我々は伝統をたくさん持っている (Yumi gat plenti tradisen.)⁴⁾」と誇らしげに言った。

一般にエンタテインメントの性格が強いパフォーマンスの方が観客の反応がよく、それに対して「伝統性」を強く示し、儀礼的な性格の強いパプアニューギニアのパフォーマンス(この性格は、バヌアツ、ソロモン諸島などのメラネシア諸国一般に言える)に対しては、観客はむしろ静かに見守るという反応が一般的である。そしてこれらの「伝統性」⁵⁾を持つようなパフォーマンスは、観光化によって「洗練」された他の国・地域のものに比べると、一般の観客からは否定的に見られることもある。

しかし、上記のパプアニューギニアの舞踊グループの一人が示した発言は、むしろ「伝統性」に対して誇りを持っており、「洗練」されている他の太平洋諸国のパフォーマンスに対して、それらを「伝統」を失い、変わってしまったと見なすパプアニューギニア人の態度を示している。

8. 結論

多民族国家において、その国家らしさを表す場合、伝統文化をそのまま国家のものとして示すことはできない。伝統は民族ごとに異なり、国家はそれら多数の伝統を包含しているにすぎない。特に、多数派となるべき民族が存在せず、すべての民族がマイノリティであり、そのマイノリティの集合という性格をもっているパプアニューギニアでは、伝統は民族ごとに異なるというこの性格は強い。このような状況で、国家らしさ、国家の統一性を強調するためには、いくつかの手段がとられる。

第一の手段は、まず個別の地域性を消去あるいは希薄化し、漠然としたものにするものである。あるいは明確な民族ごとの特徴を薄め、より大きな単位での共通項を強調することである。特定の民族の造形芸術の場合でも、その民族独自の性格を薄め、より広いニューギニアらしさ、あるいはメラネシアらしさに置換して使用する、というやり方である。これは、造形芸術が公共の性格を持つ建物に採用される際にしばしばとられる方法である。例えば、前述したパプアニューギニア銀行の本店の壁の彫刻がある。これは、ガルフ地方のデザインを基本にしているが、これをそのまま使用するのではなく、変形させて使用し

ている。デザインをした作者がガルフ地方出身ではなく、島嶼部（New Ireland）出身であることは象徴的である。

第二の手段は、特定の地域により全体を代表させることである。多様に存在している伝統文化の中で目立つもの、有名になったものをそのまま（この場合は地域性を消去・希薄化することなく）示すことで、その地域に国家を代表させる手法である⁶⁾。パプアニューギニア国会議事堂の正面のパネルでとられている手法がこれにあたる。パネル全体のデザインはセピック地域の精霊の家を模しているが、その中に描かれている数多くのモチーフは、国全体を示すために様々なモチーフの集まりとなっている。また、国会議事堂全体を見ても、建物の正面はセピック地域の精霊の家を模し、別館は高地の男性の家を模しているのも同様である。そして、カルチュラル・ショーの際に舞踊によってパプアニューギニアらしさを表現する場合にも、この手法がとられる。大規模に舞踊を披露する場合、地域性を考慮して、いくつかの特定の地域ごとに典型的なものを選択し、それらで国家全体を表そうとするものである。パプアニューギニア低地で行われるカルチュラル・ショーの場合でも、高地の有名な舞踊グループを招待することが頻繁に行われる。逆に、高地で行われるハーゲン・ショーやゴロカ・ショーの場合でも、必ず低地からの舞踊グループを招待し、パプアニューギニア全体の特徴を出そうとしている。例えば、低地マダンで行われたマスク・フェスティバルでも、高地の有名なアサロ溪谷地方のマッドメン（土面男）のグループが招待されていた。これはマッドメンがいまやパプアニューギニアらしさを表す場合の典型的なものとして扱われていることを反映している。

現在では、パプアニューギニアらしさを表すものとして典型的な造形芸術や典型的な舞踊が、いくつか決まりつつある。カルチュラル・ショーでも特定の舞踊が頻繁に披露される。例えば、アサロ地方のマッドメンの踊り、あるいはかつらを付けたフリ族の踊り、クンドゥ（手太鼓）を持って勇壮に更新するハーゲン地域の踊り、顔に黄色の化粧を施したメケオ地域の踊り、ニューブリテン島のバイニン族のドゥクドゥク・ダンスなどは、パプアニューギニアの踊りを表す典型的なものとして、頻繁に紹介される。これらがセピック、マッシム地域の彫刻作品とともに、パプアニューギニアらしさを表す象徴として、観光パンフレットなどには、必ず現れるようになっている。

第三の方法は、その地域に独自と考えられる新たな概念を作り出し、それを国家のアイデンティティの拠り所としようとするものである。マスク・フェスティバルで見られたように、「仮面」という概念をメラネシアあるいはパプアニューギニアの共通で独自の文化と

見なし、これをその国家、その地域の「象徴」と位置づけようとするものである。「仮面」という概念は、パプアニューギニアの象徴となるという意味では現在までに必ずしも成功しているとは言えず、また将来にわたってこれが成功するという保証もないが、国家のアイデンティティを作り出そうとする新興独立国家の努力の跡を見る適切な例と言えるだろう。

以上は、多民族国家・新興独立国家において、国家を表象するための可能な手段である。これに加えて、パプアニューギニアにおいてパプアニューギニアらしさを表す際に、他の太平洋諸国に比べ、伝統志向が強いということも述べる必要があるだろう。太平洋芸術祭で他の国・地域がエレキ・ギターなどを加えた楽団も披露していたのに対して、パプアニューギニアで強調されるのは、儀礼的な踊りをそのまま披露し、伝統を保とうとする姿勢である⁷⁾。これはカルチュラル・ショーの際に人工的な材料を装飾に使ったり、人工的な染料を使ったりするのが禁止されることにも見られる。また、太平洋芸術祭では、他の国・地域の踊りを「変わってしまっている」と見なして否定的にとらえ、自らのパフォーマンスを「十分な伝統を持っている」と誇りにするような態度にも見られる。

大会を通じて、ショーとしての完成度を評価する態度が一方にあり、他方で伝統文化を評価する態度もある。ショーあるいはエンタテインメントとして見た場合、パプアニューギニアのパフォーマンスは観客からの評価が低いかもしれないが、パプアニューギニアのパフォーマー自身は、むしろ伝統文化を見せることに誇りを持っているのである。

以上に見られるように、パプアニューギニアでは、国家アイデンティティを形成するための努力が現在でも絶えず続けられている。そしてそこでは伝統的な芸術が様々な形式で、その国家のアイデンティティ形成に関わっているのである。

注

1) キナはパプアニューギニアの通貨。2000 年 9 月の時点で 1 キナは約 45 円である。しかし、この聞き取りを行ったのは 1999 年 8 月であり、この時点では 1 キナは約 39 円であった。

2) パプアニューギニアの北海岸部と島嶼部でよく見られる伝統的な仮面。底がない円錐形の形をしており、これを上からかぶって踊りを踊る。

3) もっとも、第8回大会の参加に当たっては、州政府にこれらの踊りのグループの参加費用を求めたため、実際に参加したのは費用を捻出できた州のみで、この政府のもくろみとは異なる結果となった。実際に第8回大会に参加した州は、ウェストニューブリテン州、モロベ州、ニューアイルランド州の3つであり、必ずしも政府が望んだような地域的なパランスのとれたものではなかった。

4) *yumi* は「我々」の意味であるが、これは話し相手を含む「我々」であり、含まない場合は *mipela* を使うべきである。この会話がなされたコンテクストでは話し相手である私を含まない *mipela* の方が適切に思えるかもしれないが、これは大会中しばしば一緒にいた私に対して親近感を抱いてこのような言い方をしたものと考えられる。

5) この「伝統性」は、あるいは「未開性」と言い換えてもよいかもしれない。時折、このような性格を持った踊り（特にパプアニューギニアを含めたメラネシア諸国の踊り）に対して、観客の間から失笑が漏れることもある。

6) 例えば、従来「伝統」とされてきたものが、実はその地域の住民または地域内の複数の民族によって共有されたものでは必ずしもなく、特定の地域・特定の民族のものが、より広い地域において共有されているという「擬制」のもとに作られる、という例が報告されている [Keesing 1989]

7) それが実際に「伝統的な」姿なのかは議論の余地がある。パプアニューギニアの文化あるいは太平洋地域の文化は、ヨーロッパとの接触以前も他の地域との交流を経て頻繁に変化してきたのではないかとされている [Linnekin 1983]。

【文献】

- Keesing, R. (1989) Creating the Past: Custom and Identity in the Contemporary Pacific. *The Contemporary Pacific* (1): 19-42.
- Linnekin, J. (1983) Defining tradition: variations on the Hawaiian identity. *American Ethnologist* (12): 241-252.
- National Cultural Commission (1999) *1999, 5th PNG TUMBUAN MASK FESTIVAL*, National Cultural Commission, (leaflet).
- Rosi, P. (1991) Papua New Guinea's New Parliament House: A Contested National Symbol. *The Contemporary Pacific* (3): 289-324.

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティー太平洋芸術祭を焦点として—

第2章 芸術と国家アイデンティティー——パプアニューギニアの場合——
豊田由貴夫

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティー太平洋芸術祭を焦点としてー

Stevenson H. (1991) The Native Group of Artists. Simons, S. C. and Stevenson H. (eds.),
Luk luk gen! Look again! Contemporary Art from Papua New Guinea, Perce
Tuchker Regeonal Gallery, Townsville, Queensland.

Thomas, N. (1995) *Oceanic Art*. London: Thames and Hudson.

豊田由貴夫 (2000a) 「メラネシア・ピジンと植民地主義」吉岡政徳・林勲男編『オセアニア近代史の人類学的研究』 pp.151-173. (国立民族学博物館研究報告別冊第 21 巻) .

豊田由貴夫 (2000b) 「メラネシア史」山本真鳥編『世界各国史 27 オセアニア史』 pp. 221-262 山川出版社.

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティー—太平洋芸術祭を焦点として—



写真 2-1. パプアニューギニア銀行本店の壁 (Simons & Stevenson 1991 より)



写真 2-2 パプアニューギニア国会議事堂の正面パネル



写真 2-3 パプアニューギニアのゴロカ・ショー



写真 2-4 アサロ溪谷のマッドメン（土面男）の踊り

第3章 ミクロネシアにおける芸術とアイデンティティの模索

— 第8回太平洋芸術祭参加者の選定をめぐって —

安井眞奈美

1. はじめに

2000年10月末から2週間にわたって、ニューカレドニア・ヌメアで第8回太平洋芸術祭が開催された。オセアニアの「パフォーミングアーツの博覧会」ともいえる4年に一度のこの大祭への参加は、各地域のアイデンティティのあり方やパフォーミングアーツの方向性に大きな影響を与えている。今回の芸術祭には、ミクロネシア地域からも大勢が参加した。これは、次回2004年の芸術祭が、初めてミクロネシアで開催されることと大いに関係がある。

ミクロネシアは、オセアニア諸国のなかでも、メラネシア、ポリネシアを除いた部分と定義される(1)。小規模の多数の島々からなるこの地域は、文化的共通性によって特徴づけることが困難で、ひとまとめに論じることができない。それには、列強による植民地支配を含めたこれまでの歴史的な経緯や、独立に際して足並みが揃わなかったことなども影響している。そのため本稿では、ミクロネシアと一括して論じるのではなく、各地域の様子を個別にみていくこととする。とりわけ、それぞれが歴史的な経緯と現状について、自ら再定義しながらパフォーマンスを創り上げていく様子を具体的に記述していきたい。

また、筆者の調査中に、上述したとおり次回2004年に予定されている第9回太平洋芸術祭が、パラオ共和国で開催されることに決定した。これが実現すれば、ミクロネシアで初めての太平洋芸術祭開催となり、パラオ共和国にとっても、国家あげての一大行事になることが予想される。この新たな局面は、パラオ共和国の今後に、そして他のミクロネシア地域との関係にどのような影響を与えるのか、注目されるところである。さらに、オセアニアの辺境であるミクロネシアのパラオ共和国が、開催国として中心となった時に、太平洋芸術祭の対象地域である「太平洋島嶼国」という枠組みにどのような変化が生じるのか、今後の可能性についてもあわせて考察してみたい。

本稿では、ミクロネシアに含まれるアメリカ合衆国準州グアム (Guam)、北マリアナ諸島米国自治領 (Commonwealth of the Northern Mariana Islands)、ミクロネシア連邦 (Federated State of Micronesia)、パラオ共和国 (Republic of Palau) の各地域における芸術祭参加に向けての準備の過程と、芸術祭当日の様子を具体的に紹介し、とりわけ以下

の三点について考察を試みたい。

- ①芸術祭参加を通して、各地域でみられたアイデンティティの模索について
- ②エンターテインメント、および自己表象としてのパフォーミングアーツのあり方
- ③2004 年開催予定の第 9 回太平洋芸術祭にむけての、ミクロネシアにおける「地域主義」の方向性

分析に入る前に、筆者が行なった調査について概略しておく。まず、グアム、サイパン、北マリアナ諸島米国自治領、ミクロネシア連邦ポーンペイ州、パラオ共和国を訪れ、それぞれの芸術祭にむけての準備状況について調査を行なった。調査日程は、1999 年 8 月 11 日から 9 月 17 日にかけてと 2000 年 8 月 29 日から 9 月 19 日にかけてである。さらに、ニューカレドニア・ヌメアで行われた第 8 回太平洋芸術祭そのものについては、開催期間に現地に滞在して調査する機会を得た。調査日程は、2000 年 10 月 21 日から 11 月 4 日までである。

2. 太平洋芸術祭へのこれまでのミクロネシア地域の参加

まず、太平洋芸術祭そのものについて触れておきたい。初めて太平洋芸術祭が開催されたのは、1972 年フィジーの首都スヴァであった。1970 年に独立したばかりのフィジーが、15 か国・地域を招待して開催したものである。その趣旨は、開催に先立ち、1965 年に太平洋島嶼国の共通の文化や芸術に関する問題を話し合うために設置された太平洋芸術会議の会合に詳しい。それによると、芸術祭の構想として次のようなことが提案されている。

- 1, 太平洋の様々な芸術の形式を保存し、発展させ、
- 2, 外部からの文化的影響による伝統芸術の消失を防止し、
- 3, 地域の人々が友好的雰囲気の中かで交流する機会をつくる、

という点である [山本 2000 186]。さまざまな芸術の形式を発展させると同時に、伝統芸術の消失を防ぎ、人的な交流をはかる、という趣旨である。それと同時に、こうした「伝統文化」の祭典は、当時独立しつつあった太平洋島嶼国のリーダーたちに共通の願望でもあったのである [山本 2000;186]。

次に、太平洋芸術祭とミクロネシア地域とのかかわり合いを、簡単に概観してみることになろう。実は、当初の芸術祭の正式名称は、南太平洋芸術祭 (South Pacific Festival of Arts) であり、その名称が示すとおり、南太平洋を対象にしたものであった。したがって、

主に北半球に点在するミクロネシア地域は、芸術祭の対象地域のなかに含まれてはいなかったのである。芸術祭を執り行う、太平洋芸術会議（Council of Pacific Arts）の監督にあっていた委員会も、その名称は、南太平洋委員会（South Pacific Commission）であった。

この芸術祭に、ミクロネシア地域が本格的に参加するようになるのは、1980年に開催されたパプアニューギニアの第3回目からである。このとき、ミクロネシア連邦とパラオからは合同で、パフォーミングアーツの担い手たちを含めた約60人が参加している(2)。こうして、新たな参加者を迎えた芸術祭は、1985年にその名称から「南」が外され、現行の「太平洋芸術祭」(Pacific Performing Arts Festival)という名称に変更された。また1998年には、南太平洋委員会も、その名称を Secretariat of Pacific Community と改名している(3)。

さらに、2004年第9回太平洋芸術祭が、先述したとおりミクロネシア地域のいずれかの国で開催することが決められた。そして、第16回太平洋芸術会議（2000年2月；ヌメア）において、最終的にパラオ共和国での開催が決定したのである。

3. アイデンティティの模索——芸術祭参加者の選定をめぐって

ここでは、第8回太平洋芸術祭にむけて、ミクロネシアの諸地域が進めてきた準備の様子を明らかにしたい。とりわけ、誰が芸術祭に参加するのかという参加者の選定をめぐり動きに注目した。なぜなら、自分たちの「地域」あるいは「国」を表象するパフォーミングアーツの代表者を選ぶことは、それぞれの地域が自らのアイデンティティを創り上げ、表象していく過程と密接に関係しているからである。さらに、芸術祭参加の単位は「国」であるが、参加者の選定をみる限り、必ずしも「国の代表」を最初から選んでいるわけではないことがわかった。つまり、離島や州の代表を、そのまま便宜的に「国の代表」とみなして、芸術祭に送っているのである。これについては以下、先述した4つの地域、アメリカ合衆国準州グアム、北マリアナ諸島米国自治領、ミクロネシア連邦、パラオ共和国を取り上げ、その多様なあり方を具体的にみていくこととする。

（1）グアムの準備状況

*新しい組織の設立

グアムにおいて、これまで芸術祭の準備を一手に引き受けてきたのは、芸術に関する政府の公式機関である Guam Council on the Arts and Humanities Agency であった。通称

KAHA と呼ばれるこの機関は、たとえば 1999 年 8 月には、グアムの観光名所の一つである恋人岬に *KAHA* アートギャラリー (*KAHA Art Gallery*) を開館し、グアムの現代アートの展示と即売にあたるなどの活動を行なっている。

第 8 回太平洋芸術祭に関して、この機関へグアム副知事から公文書が届いたのは、1999 年 7 月 16 日のことであった。これには、知事が選出したメンバーからなる実行委員会の組織化が明記されている。つまり、前回までは *KAHA* がすべて担ってきた芸術祭の準備を、新たな委員会を組織して取り組むこととなったのである。それが *Festival of Pacific Arts & Cultures 2000 Trask Force (Festpac) Meeting* である。そこには、チャモロ文化に関するあらゆることを扱う *Department of Chamorro Affairs* も含まれている。これは、2000 年に新設されたばかりの機関である。

＊「誰が“チャモロ”なのか？」をめぐる

筆者は、2000 年 9 月 1 日に開かれた上記の新たな組織の会議に、許可を得て同席させてもらった。そこでは、芸術祭参加にむけて、自らのアイデンティティをめぐる興味深い議論が展開されていた。以下、その会議の様子を紹介することにしたい。

まず、当日の議題は、

- ①ラッテストーンをあしらったグアムのロゴポスターの披露
- ②芸術祭に随行するテレビクルーを、ひとつのナショナルメディアに限ることに決定。しかし、スポンサーや著作権の問題があり、難航していることが報告された。
- ③予算の関係で参加者の人数が限られているため、その選定をめぐる議論がなされた。
- ④ニューカレドニアへ発つためのチャーター便の手配について報告があった。

上記 4 つの議題は、前回の会議からの検討事項であり、各担当者がそれぞれ順番に報告を行なった。そのなかでもとくに時間をかけて議論された議題が、3 つ目の参加者の選定についてであった。

芸術祭への参加者は、この時点で 65 人から 70 人くらいが想定されていた。そのうち 15 人は、この会議の主催者である役員で占められ、残りの 50 人がアーティストであった。その内訳は、約 30 人から 35 人がダンサー、手工芸品などの *Visual Arts* の展示にあたる製作者や職人、および伝統技術の保持者が 15 人となっていた。展示には 5 種類があり、絵画、彫刻、建築、それに加えて伝統技術の保持者である航海士と鍛冶屋が挙げられた。一分野

3人ずつの参加と決められていたが、鍛冶屋だけが、どうしても5人から3人へと人数を絞り切ることができずに、保留となっていた。そこで今回の会議で、最終的な3人の代表者を決定しようということになったのである。

まず、アメリカ合衆国から初めて **President Heritage** という称号をもらった人物である **Joaquin”Jack”Luigan** 氏が選ばれた。伝統技術保持者のポスターのモデルにもなっている彼について、反対する人はいなかった。むしろ、「マスターは誰をさしおいても行くべきだ」との意見に全員が同意した。しかし、このあと、どのようにして残りの2人を選ぶのかについて、延々と議論がなされた。

会議に参加していた観光局の女性は、「あの人が好きだからとか、知っているからという理由では選べない」という全員の合意を確かめたのち、この太平洋芸術祭は参加する人に何を望んでいるのか、という点を考えようと提案した。そして、「きっとグアムに固有のアーティストが望まれているのだから、われわれにとっての“固有のアーティスト”は誰かを考えよう」と続けた。これを受けた他のメンバーが、「それは、やはり“チャモロである”ということだろう」と発言した。しかし即座に、「誰がチャモロで、誰がチャモロではないのか？」という反論が出された。このあと論点は、エスニシティの問題にすり替えられていく(4)。

会議のメンバーであるダンスの振付師 **Frank** 氏が、「チャモロ文化はもう消えてしまった」と発言した。すると、**Department of Chamorro Affairs** の代表者が、「それは誤りだ」と猛烈に反対した。そこへ、「チャモロの定義は何なのか。いったいチャモロとは誰なのか？、チャモロを定義する要素は、人なのか、作品なのか」という反撃がなされた。そして最終的には、人ではなく、作品がチャモロらしいかどうかで参加者を決める、という方針に落ち着いた。そして、残りの候補者についての具体的な資料を集めて、次のミーティングで再度検討することとなったのである。

ここで興味深いのは、太平洋芸術祭の参加者選定をめぐって、チャモロとは誰なのか、それは誰がどのように定義するのか、チャモロだと認められる前提は人なのか、作品なのか、というところにまで議論が及んだ点である。この議論を垣間見れば、準備委員会が、参加者の選定に「チャモロらしさ」を求めようとしていたことは明らかだろう。また、展示品に関しては、作品がチャモロであるかどうかを考慮の対象になっていたことがわかる。こうした準備委員会の意図と、実際に参加したダンサーや伝統技術保持者などとの意識には、さらにアイデンティティをめぐってズレが生じている、ということも指摘しておきた

い。つまり、委員会の求める「チャモロらしさ」を、参加者はそれほど意識していない、ということである。

また、グアム経済の悪化から、芸術祭の予算が 2000 年 9 月の段階でもまだ確定していなかったという点も付け加えておきたい。ミクロネシアで比較的経済が安定しているグアムでさえ、このような状況であったのだ。他の地域、とりわけミクロネシア連邦は、後にも触れるとおり、経済面に関しては惨澹たる状況であった。

* ダンスチームの選定

この日の会議では議論されなかったが、ここで、ダンスチームの参加者の選定についても触れておきたい。

グアムには、現在数多くのダンスチームがあり、名の知れた主なものには次の 4 つがある。

Paraisu (Paradise)

Fama'GuOn Itano (Children of the land)

Tao Tao Tano (People of the land)

IrenSia (Our culture)

前回の第 7 回太平洋芸術祭には、上記のうち 3 つのチームが参加に名乗りをあげた。そのなかで 1 チームは、ダンサーの年齢が若すぎたため、他の 2 チームのなかから参加者が選ばれた。これに対して今回は、平等に 4 チームすべてのなかから 16 歳以上の希望者を公募し、選別して代表チームを作ることに決定した。そうすることによって、芸術祭に参加した経験を、その後も自分のチームに戻って伝え、啓蒙活動にあたることができるという、芸術祭準備委員会の意図があったからである。

代表チームの総指揮者には、*Tao To Tano* のグループのリーダーであり、振付師でもある Frank Rabon 氏が選ばれた。前回および前々回の芸術祭に参加した経験が買われての抜擢である。彼が中心となって参加者を選び、新たなダンスチームを組織することとなった。7 月末の一次募集では 72 人のダンサーが集まり、そこから 40 人にまで絞られた。最年少は 17 歳、最年長は 52 歳であった。選定の条件は、チャモロ文化の知識があるか、プロのダンサーか、という点であった。

Frank Rabon 氏は、「植民地支配以前の“固有のチャモロ文化”を描き出すことは不可能に近く、チャモロのダンスを新たに創らなければならないのが最大の困難であり、また同時にそれが、もっとも創造的な行為である」という。彼はこの仕事に 18 年間携わってきた。

＊太平洋芸術祭参加を望んでいないダンスチーム

上記4つのダンスチーム以外に、近年もっとも注目を集めているのが、1998年発足した *Guma'Palu Lie* というダンスチームである。このチームは、古典チャモロのチャントを主とし、“エンターテインメントではなく、自らのアイデンティティの模索”という立場にたって、チャモロの“伝統的な古典ダンス”の創作を行っている。リーダーの Leonard Iriarte(39歳、男性)が、自らチャモロ文化を研究し、長年にわたって準備を行なってきたのである。彼は、チャモロの古語を使いながら作詞作曲を行なう。ダンスチームのメンバーは、フィリピンからの移住者を含む20代から30代の女性が多く、総勢二十数人である。

Guma'Palu Lie は、グアムの観光化に伴い、ホテルのディナーショーで人気を博してきたポリネシアン・ダンス(5)に対する強い対抗意識と、「チャモロ」としてのアイデンティティを見なおそう、というところから結成された。エンターテインメントと金儲けを追求しない彼らは、「古典チャモロのダンスチーム」としての地位と信頼を着々と築きあげている。

(2) 北マリアナ諸島米国自治領の準備状況

北マリアナ諸島米国自治領は、芸術祭の準備を、2年前から周到に進めてきた。まず、前回までは競技やコンテストによって参加者を選定していたのだが、あまりに問題が多いので、すべてやめることにした。予めガイドラインを作って公募を行ない、早くから準備にとりかかろうとしてきたのが、今回の大きな特徴である。

詳述したグアムと異なり、北マリアナには独自の課題がある。それは、自国のダンスを披露するとなったときに、チャモロとカロリニアン、どちらのダンスを優先するかという点である。マリアナ諸島サイパン島には、チャモロの他にも、19世紀始めの台風で壊滅的被害を受けたカロリン諸島の人々が、数多く移住しているからである。芸術祭の準備にあっていた委員会は、検討の末、「チャモロ文化はすでに消え去っているので、カロリニアンダンスにするしか方法がない」という見解にたどり着いた。グアムのように、新たにチャモロダンスを創作する、という選択はなされなかったのである。

また、10年ほど前から、チャモロとカロリニアンを、それぞれ両親や祖父母にもつ人々を「チャモリニアン」と俗称するようになった。芸術祭参加の条件に、チャモロかカロリニアンかと問われるようなことはない。それは、北マリアナの準備委員会の代表者が、フィリピン出身者の女性とパラオ出身者の男性であったことを見ても明らかである。

(3) ミクロネシア連邦の準備状況

ミクロネシア連邦は、ヤップ、チューク、ポーンペイ、コスラエの4州からなる。芸術祭参加に関しては、各州の足並みがそろわず、問題が山積していた。たとえば、予算不成立、企画担当機関の不在、参加者選別の不平等、各州が地理的に離れているので選抜コンテストを開催できない、有力議員の出身地のダンスチームが有利になってしまうなど、さまざまな点を列挙することができる。

しかし、そのような困難を排して、前回、前々回の太平洋芸術祭には積極的に参加してきた。その際は、たとえば、ポーンペイ州のダンスチームのみを派遣するとか、ヤップ州からの参加者に限るなど、州単位の参加を優先させてきたのである。もっとも、ミクロネシア連邦の首都であるポーンペイ州の文化事業担当者は、いつかミクロネシア連邦総合チームを作りたいというかすかな希望も持ち続けている。

2000年9月の調査時点では、2ヶ月後に控えた太平洋芸術祭の準備が、何一つ進められていなかった。経済の悪化が芸術祭の準備を直撃し、芸術祭の予算不成立という最大の問題を引き起こしていたからである。

* ポンナップ島の代表として

最終的に、芸術祭への参加あるいは不参加の決定がなされたのは、芸術祭が始まる前日であった。ミクロネシア連邦政府からは一切援助金が用意されなかったため、結局、UNESCO基金でチューク州の離島ポンナップ島(Pullap)から9人のみが参加することとなった(6)。

ポンナップ島の9人が最終的に選ばれた経緯は、政治的な力学関係が一番の理由であると考えられるが、そのほかに、彼らの実績が買われたという点も挙げることができる。ポンナップ島のダンスチームは、グアムで毎年五月に行われるミクロネシア祭(Micronesian Festival)に、すでに3回出場した経験をもっている(7)。

今回、ポンナップ島のチームのほかにも、チューク州で一つ、ポーンペイ州で一つ、合計3つのダンスチームが参加の準備をしていた。コンテストは行われず、パスポートをもっているかどうかなどの準備状態などを勘案して、直接副大統領より、ポンナップ島の代表として芸術祭に参加するよう要請があったという。ポンナップ島の彼らは、「私たちはミクロネシア連邦の代表だから、政府より経済的な援助がなされるべきだ」と訴えたが認められず、副大統領の努力によって、UNESCO基金から2000ドルを得て、ようやく参加が可能となった。3週間前から準備をしてきた12人の仲間のうち、予算の関係で3人は辞退

せざるを得なかった。残る 9 人は、旅行会社のオフィスに待機して副大統領の最終的な決断を待ち、それを受けて即座に空港へむかった。一方、ミクロネシア連邦の大統領は、芸術祭開催時はフィジーに滞在しており、「この芸術祭については全く知らないし、関心ももっていないにちがいない」と、9 人のうちの一人は愚痴をこぼしていた。

ここに、最終的にヌメアに行くことのできた参加者のリストを付しておく。

(男性=M、女性=F)

- | | | | |
|---|-----------------|---|------|
| 1 | Justo Lokopwe | M | リーダー |
| 2 | John Mayalug | M | |
| 3 | Tony Hetilack | M | |
| 4 | Bentick Hilario | F | |
| 5 | Lolita Lokopwe | F | |
| 6 | Grace Lokopwe | F | |
| 7 | Eulelia Lakopwe | F | |
| 8 | Pauline Yuurupe | F | |
| 9 | Lia Lakopwe | F | |

(4) パラオ共和国の準備状況

2004 年第 9 回太平洋芸術祭の開催国に決定しているパラオ共和国については、その準備状況を詳しくみていくことにしたい。

*パラオ共和国のこれまでの太平洋芸術祭への参加

パラオ共和国は、1980 年パプアニューギニアで開催された第 3 回太平洋芸術祭へ参加したのが最初であった。このときは、先述したとおりヤップとパラオの参加者約 60 人が、一緒に Micronesian Field Trip Ship MV Micro Dawn という名の船に乗って、パプアニューギニアへ向かったのである。それ以後のパラオは、以下に示すとおり、ほとんど芸術祭には参加していない。

1985 年 第 4 回・タヒチ（政治的な原因のため一年延期して 1985 年に開催）不参加。

1988 年 第 5 回・オーストラリア 不参加。

1992 年 第 6 回・クックアイランド 4 人のオブザーバーのみ参加。

1996 年 第 7 回・サモア 4 人のオブザーバーのみ参加。

参加しなくなった理由として、第3回太平洋芸術祭で動きの激しいポリネシアのダンスをみたパラオの参加者たちが、自分たちとのあまりの違いにショックを受けたため、という「物語」が、まことしやかに語られている。

一方、今後の芸術祭への積極的な参加を目指して、第7回太平洋芸術祭（サモア）に参加したオブザーバーから、4つの提案が文書にまとめられていた(8)。

- 1：芸術祭参加のための責任を果たす会議を発足させること。
- 2：国内版芸術祭である **Belau Arts Festival** を復活させること。
- 3：パラオの芸術の発展のために、十分な援助を行うこと。
- 4：将来の芸術祭のために、公式な派遣団とは別にメディアチームを組織すること。

これらの点を考慮に入れて、パラオ共和国は再び芸術祭に参加し、今度は一足飛びに、開催国へ名乗りを上げていくこととなるのである。

*状況の変化

1999年夏に、状況は一変する。第8回太平洋芸術祭に向けて約60人の参加者を送るよう、本格的な準備が始められるようになったのである。それと同時に、2004年の開催国を目指すことが公表された。

1999年9月には第8回芸術祭への参加の予算が成立し、本格的な準備が始められるようになった。

1999年10月には、参加者選出のために、国内でのベラウ芸術祭（**Belau Arts Festival**）が復活した。そして、2000年2月、ヌメアの準備委員会にて次回開催国として名乗りをあげ、これが了承される。

1994年に独立を果たし、2000年にパラオが太平洋芸術祭に参加する理由には、政治的な意味合いが数多く含まれていたことは容易に想像ができる。1980年に一度参加者を送っただけのパラオ共和国が、一変して、開催国を目指して動きはじめたのである。ミクロネシアで初めての開催国の名誉を目前に控え、パラオはどのような方向へと進んで行くのだろうか。それは後ほど、芸術祭当日の様子を紹介しながら、あわせて考えていきたい。

*太平洋芸術祭を担当する機関

パラオでは、芸術祭を担当する機関が多すぎて混乱しているという事態が生じていた。

これは、芸術祭に関する機関がなくて準備が進まないミクロネシア連邦とは対称的であった。パラオの機関は、列挙するだけでも、1 : Palau Visitors Authority(PVA), 2 Belau National Museum, 3 : Minister of Community and Cultural Affairs, 4 Division of Cultural Affairs(Palau National Historic Preservation Program)を挙げることができる。最終決定は大統領が行い、資金面のみならず、つねにアドバイスをもらうこととなっている。

1999年夏の時点では、芸術祭参加のための総額を計算し、これを大統領に申請して政府より援助を受ける準備が進められていた。またこれとは別に、資金集めのためのさまざまなファンドレイジングも計画されていた。

さらに1998年ころから、首都コロールを中心に、インフラの整備が目覚ましい速度で進められていた。2004年の芸術祭開催国として、すべてをパラオで行えるように施設面の充実をはかっておく必要があるからだ。

*国内の芸術祭など

太平洋芸術祭に関連させて、パラオ国内で独自に行われた行事を紹介したい。まず、ベラウフェア (Olchotel Belau Fair) である。これは、1960年ころから毎年10月に行なわれていたものが、しばらく途絶えていたため、1999年10月、太平洋芸術祭の準備を目指して復活された。ダンスや絵画、伝統的なゲーム、民話の語りなどのさまざまな催し物で賑わった。

次は、1998年夏にパラオで開催され、成功を収めたミクロネシア・ゲーム (Micronesian Games) である。これは、1969年に始められ、4年ごとに開催されてきたミクロネシア版オリンピックゲームである。パラオでの開催に間に合わせるために、首都コロール市内ではインフラの整備や新たなホテルの建設が進められた。また、競技のほかにも、「パラオ文化の展示」などの行事が行われた。コロール市内の中心部に文化村 (Cultural Village) を設け、16州それぞれが展示を行なったのである。こうした行事をミクロネシア・ゲームの際に行なったのは、ミクロネシアではパラオが初めてだという。

*2000年7月9日に行われた選抜コンテスト

太平洋芸術祭にむけてのダンスチームの選抜は、これが初めての試みということもあって、注目が集まった。パラオでは各州それぞれに、プロではないが、メンバーの確定して

いないダンスチームのような集団がある。とりたてて組織されているわけではなく、出産儀礼や葬式などのあと、みんなが集まって踊るのである。7月9日に行われた公式の選抜コンテストに応募したのも、こうした各州のアマチュアの集団である。以下、応募チームを列挙する。

Peleliu の女性チーム	Sonsorol の男性チームと女性チーム
Koror の男性チームと女性チーム	Aimeliik の女性チーム
Ngarkeklau の男性チームと女性チーム	Ngarchelong の女性チーム

各州とも、それぞれ男女のチームがあり一緒にパフォーマンスを行うこともあるのだが、今回のコンテストでは、男女別に審査が行われた。また、コンテストの審査員としては、以下の7人が選ばれた。

- 1 Martha Techitong (Palau National Youth Congress の代表)
- 2 Romana Anastacio (Belau & Music Association の代表)
- 3 Katty Kesolei (Palau Historical and Advisory Board の代表)
- 4 Roberta Louch (Belau National Museum Board Trustee の代表)
- 5 Sophia Blacheos (Old Age の代表)
- 6 Takeo Rengulbai (Governor ra Irrai アイライ州代表)
- 7 Charlene Kaud Omulau (Miss Palau 1999)

選考方法は、7人の審査員が以下の7項目に関して5点満点で採点し、その総合点を計算して上位から選ぶという方法が採用された。選考基準は、

- | | |
|-------------|------------------------------------|
| 1 独創性 | Originality |
| 2 優美さ | Gracefulness |
| 3 演出 | Staging |
| 4 装飾 | Decoration |
| 5 メロディーとリズム | Tune and Rhythm |
| 6 歌とその内容 | Criteria of songs and meanings |
| 7 全体性 | Over all (whole performance) であった。 |

その結果、選出されたのは、Ngarchelong 州の女性と Koror 州の男性チームであった。結果はすぐに発表されたが、選考方法に関して、選出されなかったチームの州の人々から相次いで批判が寄せられた。主な内容は、「パラオの伝統的なダンスには、各州のカブリールの序列が反映されており、また、ダンスの内容は州によって異なっている。したがって、コンテストのような場で選抜できる性格のものではない」という批判である。しかし、この日の選抜結果は有効であり、選ばれたチームは早速ヌメアでの芸術祭にむけて、定期的な練習を始めるようになった。

4. ヌメアでの第8回太平洋芸術祭の様子

ここでは、ニューカレドニア・ヌメアで 2000 年 10 月 24 日から 11 月 3 日まで開催された第8回太平洋芸術祭の様子を具体的に紹介していくことにする。今回の公式参加国は 27 か国であるが、マーシャル諸島共和国などのように急遽参加をとりやめた国も含まれている。したがって、実際には以下の 23 か国の参加となった。以下、列挙してみたい。

American Samoa, Australia, Cook Islands, Easter Island-Rapa Nui, Federated States of Micronesia, Fiji Islands, French Polynesia, Guam, Hawaii, Kingdom of Tonga, Kiribati, Nauru, New Caledonia, New Zealand-Aotearoa, Niue, Norfolk Island, Northern Mariana Islands, Republic of Palau, Papua New Guinea, Samoa, Tokelau, Vanuatu, Wallis and Futuna.

芸術祭は、2000 年 10 月 24 日午前 7 時に、クック諸島から航海してきたカヌーの到着を、すべての参加者が海岸で迎え、パフォーマンスを披露するところから始まった。ここは、リゾートホテルが立ち並ぶ海岸沿いの AnseVata に位置している。参加者たちはその後、今回の芸術祭のメイン会場であるヴィレッジと呼ばれる、旧 SPC ビル跡地に向かった（写真 3-1 参照）。会場はそのほかにも、芸術祭本部の置かれている SPC 本部中庭、ヌメア市内のココティエ広場、図書館前の広場、郊外にあるチバウ文化センター（Tjibaou cultural centre）など数箇所が用意されていた。そして、これらの会場で、ほぼ 2 週間にわたり連日のように同時にパフォーマンスが演じられたのである。

芸術祭の内容は、「伝統的な」ダンス、モダンダンス、演劇、写真や絵画の展示、工芸品

の展示および販売、「伝統的な」料理の披露、タトゥーの実演（写真 3-2 参照）など多岐にわたっており、それはさながら「動く博覧会」とでも表現できるかと思う。朝 9 時ころから一日のプログラムが始まり、遅いときにはすべてのパフォーマンスを終了するのに、深夜午前 12 時を過ぎることもあった。また、各パフォーマンスは、時間と場所が明記された公式プログラムに沿って行われることがほとんどなく、当日になってみないとその日の予定はわからなかった。あまりにも変更が多かったのである。

この間、筆者は出来る限りさまざまなパフォーマンスや催しものを見るように努めた。パフォーマンスの様子を、デジタルビデオカメラで撮影し、90 分から 120 分のテープ合計 14 本に収めた。以下では、前章で取り上げた地域を中心に、その実際のパフォーマンスを、かいつまんで紹介することにした。

（1）グアムのパフォーマンス——“チャモロ”の創造

前章にて、準備の過程を詳しくとりあげたグアムのパフォーマンスは、「消えてしまった」チャモロのダンスをどのように再創造しているのかという点と、その作業に 18 年間携わってきた振付師のフランク氏が、前回に続いて今回どのようなパフォーマンスを見せるのか、という点に注目した。なお、芸術祭への公式参加人数は、85 人であった。

ここでは、11 月 1 日（水）午後 5 時 30 分から 6 時まで、SPC 本部中庭にて行われたパフォーマンスをもとにして分析したい。

*SPC 本部中庭でのパフォーマンス——11/01. pm5:30-6:00

当日朝に発表されたプログラムには、Guam traditional dance – “*P’a teautean tano*”と題されている。

パフォーマンスの前に、まず振付師本人によって、「このダンスは、マリアナ諸島固有のチャモロ文化である」と解説がなされた。30 分のパフォーマンスのうち前半は、振付師の演奏する太鼓とギターにあわせて、男性はスティックダンスを、その後、女性はゆったりとした動きのダンスを行なった。スティックダンスは、カロリン諸島全般にみられるもので、北マリアナ諸島米国自治領とパラオ共和国も、これをパフォーマンスの中に取り入れていた。グアムのスティックダンスは、北マリアナ諸島のものより動きが単純であった。そのあと女性も加わり、全員が合唱するなか（写真 3-3 参照）、マントと被りもので着飾った若い男性が、木の杖にくくりつけたマイクを通して朗々と台詞を唱えながら、ゆっくり

ダンサーのまわりを歩いていった。ダンサーたちの合唱の歌声に、台詞を乗せていくという手法は、前回の第7回太平洋芸術祭の時にも行われていた。これは、グアムのパフォーマンスの定番になっており、後ほど紹介する贈り物交換の時にも、代表的なパフォーマンスとして行われていた。

後半は、若い女性たちが、スペインによる植民地時代を彷彿させる、レースのドレスを身にまとい、まるでフォークダンスのように若い男性と手を取りあって軽快な踊りを披露した。かわいらしいレースの白いブラウスに青いドレスの衣装は、緑の芝生の上で映えていた。

チャモロ文化がほぼ消えてしまっている、スペイン時代の影響を強調するという独自の方法があったのか、と納得させられるパフォーマンスであった。いずれにしても振付師フランク氏の特色がよくでており、このスタイルはすでに定着しつつあるようだ。今後、この振付けを踏襲していくのか、あるいは、また違った振付師が抜擢されるのか、古典チャモロのチャントの復活を目指すダンスチーム *Guma'Palu Lie* との関係はどうなるのか、引き続き注目すべき点が多い。

(2) 北マリアナ諸島米国自治領のパフォーマンス

——カロリニアンスティックダンス

北マリアナ諸島の参加者は、全部で 77 人であった（公式発表では 100 人）。しかし、途中ビザの下りなかった 3 人がグアムで足止めをくらい、結局 74 人の参加となった。このうち 38 人は、24 日から 5 日間、ヌメア市内を離れてニューカレドニア島の中部西海岸のコネ（Koné）にでかけ、毎日ダンスを披露し、地元の人々との交流をはかった。いわゆる地方巡業である。こうした市外でのパフォーマンスは、演技手にも好評であった。

*贈り物交換（Gift Exchange） 10/24. pm.3:00-7:00

北マリアナに関して特筆すべきことの一つに、ビレッジで行われた贈り物交換（Gift Exchange）が挙げられる。これは、芸術祭初日の 10 月 24 日、クック諸島からのカヌーを迎えたあと、午後 3 時よりビレッジで行われたものである。各国の参加者が順番にニューカレドニアの首長たちに贈り物をし、簡単なパフォーマンスを披露するというプログラムである。開会式が延期されたため、参加者全員が集うこのプログラムが実質開会式のような役目を果たしていた。2 時間の予定が、それぞれのパフォーマンスが長引いて、その倍

の4時間ちかくもかかった。各国の代表は、自分たちの文化の象徴とみなす贈り物を持参しており、それが順番に披露されていく興味深い機会となった。またこのときに演じられたパフォーマンスも、このあと2週間にわたって開催されたプログラムのなかで、もっとも代表的なものが選ばれていたようである。つまり、これが「我々を表現するパフォーマンスだ」というわけである。

北マリアナの贈り物は、チャモロを象徴するカヌーの模型と、カロリニアンを象徴するビーズ (*Lighatutuur*) の飾りもの、それからニューカレドニアより申し入れのあった紙幣 (10 US ドル一枚) とタバコ1箱であった。事前にニューカレドニアに贈り物について問い合わせたところ、近年当地では伝統的な交換を行うときに、タバコやマッチも品目にあげられているので、タバコがよい、という回答を得たからだという。紙幣は、参加者の食べ物を買う資金にあててほしい、ということ表現しているのだという。この4つを、布 (*te'er*) にくるみ、椰子の葉でバンドのようにして留めて、小さなかばんの形にした。これは、太平洋の統合 (*unity of Pacific*) を象徴しているのだという。贈り物は、みなが見守るなか、ニューカレドニアの首長に手渡され、そのあとスティックダンスの短いパフォーマンスが演じられた。

*北マリアナのスティックダンス 11/01 pm12:15-45

もう一点北マリアナに関して特筆すべきことは、パフォーマンスにおいて、チャモロとカロリニアン、両者を尊重したいという趣旨であったが、演じられたダンスは、すべてカロリン諸島のダンスであったという点である。これについては、以下具体的にみていくことにしよう。

11月1日12時から、市内にある市民の憩いの場所、ココティエ広場のキオスク (*kiosuque*) で、北マリアナ諸島のダンスが行われた。当日、SPC本部で配られたプログラムによると、“traditional dance ; *Talaawog Women*” と記載されている。約30分にわたり、男女あわせて16人のダンサーが2列になって踊りを披露した。男女混合のダンスのあとは、男性のみによるスティックダンスが行われた。腰蓑をつけ、タコの葉を細く切ったバンドのようなものを腕に巻き、パラオやグアムに比べて、動きの複雑なダンスが披露された(写真3-4参照)。すでに何日にもわたって数回のパフォーマンスを終えており、この日が北マリアナにとって最終日であったため、最後に、「蛍の光」のメロディーに併せて、「バイバイ、さよなら」と歌う、別れのダンスが行われた。日本人観光客は皆無に等し

かったが、彼らは日本語で「さよなら」と歌っていた。頭につけた花飾りを、炎天下のココティエ広場でパフォーマンスに見入っていた観客に贈るなどのサービスも行っていた。今回の芸術祭を通して感じたことの一つに、演者と観客が一緒になって歌ったり踊ったりする機会がほとんどなかったのも、最後に観客の方にでむいて花飾りを頭に被せた趣向は好評であった。

(3) ミクロネシア連邦のパフォーマンス——たった9人の参加

ミクロネシア連邦については、10月28日午前11時30分から、SPC本部前中庭で行われた約30分のパフォーマンスについて記述したい。芸術祭が始まる前日に、副大統領からの決定を受けて、参加が決まったポンナップ島の9人によるダンスである。この9人に、役員が一人つきそって、芸術祭へは10人の参加となった。プログラムに記載された公式発表では、21人となっている。

＊「ミクロネシア連邦の代表者」として 10/28 am11:30-12:00

SPC本部前の中庭で、強い日差しを浴びながら、たった9人のダンサーのパフォーマンスが始まろうとしていた。ラバラバと呼ばれる黄色い腰巻をした女性6人が芝生の上に座り、その豊満な上半身をゆすりながら歌を歌い始めた。それにあわせて、日に焼けた恰幅のよい男性3人が踊りながら、広場の真中にやってくる。彼らの美しい歌声と、迫力のあるパフォーマンスは、あっという間に観客を魅了した（写真3-5参照）。「Navigator Wereang」「Patu」「Katilpwos」、再び「Navigator Wereang」と、4曲に絞ったコンパクトなプログラムは、見るものを飽きさせることがなかった。

ここで、この4曲について簡単に解説しておきたい。

1曲目； Navigator *Werieng*

Werieng とは、カヌー航海者の崇拝する神である。中央カロリン諸島で伝承されてきたカヌー航海術には二大流があるが、その一つ *Werieng* 派の発祥地がポンナップ島であった[小松 1985]。これは、この偉大な航海神 *Werieng* を讃える歌である。今日もポンナップ島では伝統的な航海術の称号（ポー *Pwo*）をもつ男性は尊敬されている。船が島に到着した時には、尊敬の念をもって迎え、この歌を歌う。男性は立って、女性は座って歌う。

2 曲目 ; *Patu*

多くの魚が群れをなして、目に見える固まりとなって海岸に近づいてくることがある。人々は興奮し、男性たちは海に出で集団で追い込み漁を行い、女性たちは衣装を身につけて海岸で魚が陸揚げされるのを待つ。そのときの様子を歌った歌。男性もいっしょに歌う。

3 曲目 ; *Katilpwos*

女性だけが歌う歌。遠くにいる息子のことを心配しすぎて、眠ることのできない母親を歌った歌。この歌は、将来は島の首長となる息子がフィリピンへ留学していたときに、その身を案じている彼の母親 Eulelia Lokopwe が作曲した。母親は存命、この歌は三十年ほど前に作られたものである。

4 曲目 ; *Navigator Werieng*

最初と同じ。もう一度最後に繰り返して歌う。

上記 4 曲は、強い印象を与えることのできるもの、人の注意をひき、なおかつ魅了できるものを選んだという。

かつて筆者はボンナップ島で、儀礼のあとのパフォーマンスを見る機会に恵まれた[安井 1999]。伝統的な航海術を伝授するポー (*Pwo*) という儀礼を終えて、それを祝うダンスが朝から夕方まで、島中の人々によって踊られたのである。大人数による歌と、統率のとれたダンスは観るものを圧倒した。このときは、決して男女が一緒に踊ることはなかったのだが、今回芸術祭においては人数が少ないという理由で、男女混合のパフォーマンスとなった。芸術祭のためにアレンジされたものといえるだろう。

SPC 本部中庭でのパフォーマンスが終わると、多くの報道関係者が彼らのもとに集まり、次々とインタビューを始めた。彼女たちは今終えたばかりのダンスに満足したのか、興奮した面持ちで、「地図には載っていないボンナップ島の出身だ」と説明していた。そして、「ミクロネシア連邦の代表だ」と胸を張って答えていた。彼女たちのうちの一人は、報道関係者たちが、「ほかの国のものと違い、とても自然なパフォーマンスだ」と評価したことを、嬉しそうに話してくれた。

今回、彼らに密着して取材していたなかで、パフォーマンスやインタビューを通して、彼らが次第に、そして急速に「ボンナップ島出身者」から「ミクロネシア連邦の代表者」とし

での自覚を得ていくさまが、手にとるようにわかってたいへん興味深かった。最後には、「ミクロネシア連邦を知ってもらうためにも、もっと踊りたい」という発言まで飛び出していた。

(4) パラオ共和国のパフォーマンス——次回開催国にむけての野望

次回 2004 年に開催が予定されている第 9 回太平洋芸術祭は、冒頭でも指摘したとおり、初のミクロネシア地域、パラオ共和国での開催が決定している。そのため、今回第 8 回芸術祭におけるパラオ共和国の参加は、次回の開催を意識した力の入ったものとなっていた。公式参加人数 76 人。20 年ぶりの参加とは思わせない意気込みが、パフォーマンスや展示などからも伝わってきた。

パラオの展示は、SPC 本部のオフィスの一画で行われており、多くの人が訪れる立地のよい場所を確保して、宣伝に貢献していた。この展示のほかにも、メイン会場であるビレッジでのブースでは、パラオのストーリーボードの作成が行われ(写真 3-6 参照)、また、チバウ文化センターで開催されていたモダンアートのビエンナーレ (Biennale d'Art Contemporain de Nouméa) にも、パラオから二人の画家の作品が出典されていた。

パラオに関して特筆すべきことは、やはり次回の開催国を意識した内容になっていたということであろう。初日に行われた贈り物交換の際にも、司会者は、次回の開催国であることを説明し、広く知られるところとなった。

ここでは、10 月 30 日のパフォーマンスと、閉会式前夜のパラオ共和国主催のパーティー、それから閉会式の様子を簡単に解説してみたい。

*バンドによるコンサート 10/30 pm10:00-

10 月 30 日夜、メイン会場であるビレッジでのパラオの演奏は、予定の午後 8 時半をはるかに過ぎた 10 時から始められた。いつもと同じように、プログラムの進行が遅れていたのである。パラオのパフォーマンスは二部構成となっていた。前半は、女性たちが腰蓑をつけて踊る、いわゆる伝統的なダンスであった。ダンスのあと、女の子たちが恥ずかしそうに観客に向かって手招きをすると、われもわれもと数人の男の子たちが舞台にあがって踊り始めた。今回の芸術祭では、観客が一緒に踊ったり、手拍子したりする機会はほとんど見られなかったのも、この趣向は観客に受けていた。しかし、すぐさま止めに入った警備員と小競り合いになり、やめさせられてしまった。

後半は、Music by Terebulk bkul ruk と題されたパフォーマンスで、キーボードとエレ

キギターによる演奏に、ボーカルが甘い歌声をのせるという、バンドの生演奏が40分続いた。パラオでは、たとえば出産儀礼のあとにバンドを呼んできて、生演奏にあわせて招待客が踊りを楽しむ趣向がみられる[安井 1999]。首都コロールの最も代表的なバンドのメンバーが、今回の参加者であった。演奏では、彼らの曲目の選択がよかったのか、あるいは、各国のいわゆる「伝統的なダンス」が続いたあとのバンド演奏によるボーカルの歌がよかったのか、人でごったがえしている会場は大いに盛り上がっていた。歌にあわせて、「みんな踊ってよ！」というボーカルの誘いかけに、観客席にいたパラオの参加者の何人かが、今度は自分の席で踊り始めた。

ボーカルが、“we are unique!”と歌っていたのが印象的であった。同じくサモアのバンド演奏では、“we are Samoa!”と歌っていた。それぞれにアピールの仕方が違うのである。

どの国にも、いわゆる伝統的な音楽やダンスのほかに、ポップミュージックのあることは容易に想像がつく。しかし、今回のような芸術祭では、そうしたものは別の、「伝統的な音楽やダンス」のパフォーマンスが優先的に演じられていた。それは、グアムの参加者を選定する準備委員会で、「我々には、“固有のアーティスト”を芸術祭に送ることが求められている」との発言が出されたことにも象徴されている。今回の芸術祭において、パラオのような、ポップミュージックだけによるパフォーマンスは数少なかった。次回、パラオで開催される芸術祭では、こうしたコンサート風のバンド演奏が数多く織り込まれていくことが予想される。つまり、エンターテインメントを目指してはいない、パラオの村落で行われるような男女のダンスと、エンターテインメントそのもののバンド演奏の組み合わせによる二部構成、という形である。

*パラオ主催のパーティー

閉会式の前夜11月2日午後6時より、パラオ共和国主催の豪華な立食パーティーが、SPC本部の会場で行われた。公式プログラムには含まれていないため、プレスや各国の代表者などが個人的に招待された。

最初に、パラオ共和国の参加者の代表であるベラウ国立博物館館長 Faustina Rehuher 女史の挨拶があり、次に、すでに帰国した知事のかわりに、伝統的首長制度のもとパラオ諸島の東側を司る母系親族集団の代表である Katty Kesolei 女史の挨拶が続いた。そして、パラオのダンスチームが、男女別々にダンスを披露した。女性の踊りでは、日本の演歌の

ような曲がカセットデッキから大音響で流され、それにあわせて、女性たちが日本語で「ワッショイ！、ワッショイ！」と掛け声を入っていた。観客のパラオ人男性たちは、日本語で「おみこし、おみこし！」と叫んでいた。

そのあとは招待客も、バンドの演奏にあわせて自由にダンスを楽しんだ。午後6時から始まったパーティーはそのまま午後11時頃まで続いた。このパーティーによって、次回開催国としてのパラオ共和国を、好印象とともに宣伝することができたといえる。

*閉会式

11月3日の閉会式では、プログラムの最後において、次回開催国であるパラオ共和国の代表に、今回の開催国であるニューカレドニアの代表から太平洋芸術祭の旗が手渡された。これによって、公式に次回への橋渡しが行われたことになる（写真3-7参照）。そして、閉会式を終えると、すべての参加者たちはヴィレヅを後にし、海岸沿いを行進した。夕方には、参加各国が最後の短いパフォーマンスを披露した。これをもってすべての公式プログラムが終了した。

5. 2004年第9回太平洋芸術祭にむけて

本稿では、第8回太平洋芸術祭について、準備の段階から当日の様子までを順次紹介してきた。全体を網羅することはとてもできなかったが、ミクロネシアの各地域におけるアイデンティティとパフォーマンスの関係を、具体的に示すことができたのではないと思う。ここでは最後に、次回にむけての今後の方向性について若干記しておきたい。

11月2日にパラオが主催したパーティーの直前まで、SPC本部の会議室で、参加国代表による会議が開かれていた。そのなかで、今後の新たな参加国をめぐっての議論がなされた。東ティモール、台湾、インドネシアなどから、太平洋芸術祭への参加希望が打診されているからである。これを受けて、参加を歓迎しようというトンガなどの意見に対して、ニューカレドニアのカナックの代表であるオクタブ・ターニャ（Mr. Octabe Tonia）氏は、強い反発をみせた。彼は、「誰が参加できるのかは、私たちSPCがその境界を設定すべきだ」、という意見を主張した。そして、議論は決着をみないまま、時間切れとなった(9)。

次回2004年にパラオが開催国となれば、おそらく参加国に関しては、今回と異なり、多少の変動のあることが予想される。パラオの地理的な位置から考えても、日本や台湾、フィリピンなどとの結びつきを無視することはできない。とくに日本は、第一次世界大戦か

ら太平洋戦争終結までの約 30 年間、国際連盟による委任統治領として、ミクロネシア地域を「南洋群島」の名のもと統治してきた。なかでも、パラオの首都コロールに、南洋庁を置き、徹底した日本語教育を行なっていたことから、今日でもパラオの 70 歳以上の高齢者は、流暢な日本語を話す。また、当時ミクロネシアに移住し、そのまま戦争に巻き込まれた沖縄の人々が、現在でも、サイパンやパラオなどで毎年欠かさず慰霊祭を執り行なっている。こうした関係も踏まえて、パラオの前大統領であった日系人のナカムラ氏は、在任中、ことあるごとに日本との経済的、政治的結びつきを強調した。日本が芸術祭に参加するか否かはひとまず置いておくにしても、その準備に際して、パラオが経済的な援助を求めて、日本や台湾に急接近することは十分に考えられる。

一方、ミクロネシア初の太平洋芸術祭開催国という名誉に対して、パラオ共和国以外のミクロネシアの国々は冷ややかな態度をとっている。当初は、もともと近代化が進められ、経済も安定しているグアムやサイパンでの開催が当然視されていた。そこへもってきて、1994 年に独立を果たした人口 1 万 6 千人弱の小国であるパラオ共和国が、突然名乗りをあげたのである。現在、他のミクロネシア地域は、こうした動きを遠巻きに静観している状況だといえる。

このように、オセアニアの辺境であるミクロネシアの小国が太平洋芸術祭の開催国として中心を占めたとき、その対象となる「太平洋島嶼国」は、現在の S P C 加盟諸国に加えて、大きく西へ広がるのではないかと予想される。さらに、パラオ共和国が開催国となったときに、果たして、地理的にも距離のあるポリネシアなどの国々が、ほんとうに参加するのかどうかも疑わしいといえる。こうした状況が、芸術祭で演じられるパフォーマンスなどにも影響を与えるのかどうか、興味深いところである。今後、新たな参加国をめぐってどのような議論が展開されていくのか、各国のアイデンティティとパフォーマンスの関係はどのように動いていくのか、芸術祭をめぐるこれからの動きは、オセアニアにおける芸術とアイデンティティの関係を考察していくうえで、決して目を離すことができないものといえるだろう。筆者は、4 年後の太平洋芸術祭開催を視野に入れ、引き続き、ミクロネシアを中心とした調査を行っていきたいと考えている。

注

- 1) ミクロネシアは、ポリネシア、メラネシア、インドネシアに三方を囲まれる形で、太平洋西半の赤道北沿いに位置する島嶼群である。北マリアナ諸島、カロリン諸島、マーシャル諸島などからなる。当地域は太平洋戦争後、国連の信託統治領となり、その後独立にむけて足並みがそろわなかった。サイパンなどの北マリアナ諸島は、1975年アメリカの「非併合領」であるグアム並の政治的地位を目標に自治領の道を選択し、ミクロネシア連邦とマーシャル諸島共和国は1979年に、パラオ共和国は1981年に、それぞれ自治政府を樹立した。1986年には、ミクロネシア連邦とマーシャル諸島共和国が、パラオの協定をまたずに独立を宣言、一方、北マリアナ諸島は同年にコモンウェルスとしてアメリカの市民権を手中にした〔須藤 2000〕。パラオ共和国の独立は、これらに遅れて1994年实现し、ようやく国連信託統治領が消滅した。
- 2) ミクロネシア連邦に属するヤップ島と、パラオが太平洋芸術祭に参加した当時は、それぞれ自治政府（パラオは準備段階）の形をとっており、現在と政治的な体勢は異なっている。
- 3) 略称は、改称前も改称後も、同じSPCが使用されている。
- 4) グアムは、16世紀初頭、マゼランのグアム島寄港により、オセアニアで最初に登場した。それ以来、マニラとメキシコを結ぶガレオン船の中継地、スペインのジェスイット教壇の布教地として西欧に知られるようになる〔須藤 2000:314〕。1898年に米西戦争に破れたスペインは、翌年、フィリピンとグアムをアメリカに割譲し、マリアナ、カロリン、マーシャルの3諸島をドイツに売却する。こうした経緯のなかで、グアムのチャモロ文化は、修復が困難なほどに一掃されてきた。グアムが、チャモロとしての自らのアイデンティティを確認する際の困難さが、この会議の議論にもあらわれている。
- 5) グアムの観光は、1968年にグアム空港へ初めて民間機が飛ぶようになってから本格化した。当時からグアムを訪れる観光客の多数を占めていた日本人は、グアムにハワイのイメージを求めることが多かったようだ。そうした観光客側のニーズに応じて、ホテルのディナーショーで人気が高かったのは、ほかでもないポリネシアン・ダンスであった。腰を激しく振って観客を魅了するこのショーは、現在でもいくつかのホテルで行なわれている。
- 6) 現地の発音には、「l音」と「n音」の区別がない。
- 7) 1995年には男性ばかりのチームが、1998年には女性を含む19人の混成チームが、ま

た 1999 年には 17 人の混成チームがミクロネシア祭に参加している。これらはすべて
チューク州の代表としての参加である。

8) ベラウ国立博物館館長 Faustina K. Rehuher-Marugg 氏のご教示による。“Pacific
Festival of Arts” と題された 1999 年 3 月 2 日付けの文書からの引用である。

9) 会議は非公開であったが、傍聴の機会を得た科研メンバーの橋本裕之氏の談による。

【文献】

Barbara B. Smith (1998) The Music and Dance of Micronesia. *Australia and the Pacific
Islands – The Garland Encyclopedia of World Music Vol.9* Adrienne L. Kaeppler
and J.W.Love Editors. Garland Publishing, INC. New York and London 1998.

Economic Research Center Department of Commerce (1995) Guam Annual Economic
Review 1995.

KAHAN I Kutturán Guahan ;Guam Council on The Arts and Humanities Agency
(1996) *Tao Tao Latte 1996 Guam Festpac ;1996 Apia, Western Saoma.*

KAHAN I Kutturán Guahan ;Guam Council on The Arts and Humanities Agency
(1998) *Chamorro Path of Tradition ;A Tribute to Chamorro Masters of Tradition.*

小林 泉 (2000) 「ミクロネシアの現代—2 極分化への道」吉岡正徳・林勲男編『オセアニア
近代史の人類学的研究—接触と変貌、住民と国家』(国立民族学博物館研究報告別冊
21) .

小松 和彦 (1985) 「聖なる島ポンナップ島の島名起源説話」川田順造・柘植元一編『口頭
伝承の比較研究 2』pp136-164. 東京: 弘文堂.

宮森 正樹 (1997) 「グアム観光のイメージとその宣伝活動—沖縄観光とグアム観光の比
較」『産業総合研究』5.

Secretariat of the Pacific Community for the Council of Pacific Arts (SPC) (1998)
Fifteenth Meeting of the Council of Pacific Arts, Report of Meeting. Noumea,
New Caledonia.

Simons, Susan Cochran (1985) “The Fifth Festival of Pacific Arts” . *Oceania* 59(4):
299-310.

須藤 健一 (2000) 「ミクロネシア史」山本真鳥編『世界各国史 27 オセアニア史』東京:
山川出版社.

Rebecca A. Stephenson, Thomas J. Iverson, Hiro Kurashina (1999) *Tourism and Community Development in Guam. Tourism –Gems and Community Development* edited by Drs. Wahyu, MS.

山本 真鳥 (2000) 「第8回太平洋芸術祭調査に向けて」須藤健一編『オセアニアの国家統合と国民文化』(JCAS 連帯研究成果報告2) 大阪: 国立民族学博物館.

安井真奈美 (1999) 「ミクロネシアの出産および産後の過ごし方—その変遷過程に注目して」吉村典子編『出産前後の環境—からだ・文化・近代医療』(講座人間と環境5) 昭和堂.



写真 3-1 ビレッジを訪れる地元の小学生たち



写真 3-2 ビレッジでのタトゥーの実演（サモア）



写真 3-3 グアムのパフォーマンス（SPC 本部中庭にて）



写真 3-6 ビレッジでのパラオ共和国の展示ブース



写真 3-7 閉会式にて、パラオ共和国代表に芸術祭旗が手渡される



写真 3-4 北マリアナ諸島米国自治領のパフォーマンス（図書館前広場にて）



写真 3-5 ミクロネシア連邦、9 人のパフォーマンス（SPC 本部中庭にて）

第4章 No Money, No Mercy

— マーシャル諸島が第8回太平洋芸術祭に参加しなかった理由 —

橋本 裕之

1. はじめに

最初に自己紹介しておきたいのですが、私はずっと日本の民俗芸能の研究をしています。そして、本業の1つとして中世芸能史もやっています。平安末期から鎌倉期あたりの芸能の文化史的な研究をしていて、古文書なども使っているのですが、民俗芸能という時には人類学的なフィールドワークをするというような感じでやっています。私の専門はおそらくパフォーマンス・スタディーズなのだろうと思うのですが、すごく広い意味でのパフォーマンスに関心があって、自分じしんがいくつかのパフォーマンスをやっていたので、特にダンスとか演劇とかに一貫して関心があるということです。

今回のプロジェクトはほとんど偶然にはじまったところがあって、ある日突然山本真鳥さんから連絡をいただきまして、太平洋芸術祭というのがあるから行ってみないかといわれました。ニューカレドニアと聞いたのですが、意味がよくわからなかったというのが実情です。正直に白状しますと、今回のプロジェクトに参加するまでハワイやグアムにも全然行ったことがなくて、基本的にずっと日本国内でフィールドワークをしてきました。ですので、オセアニアのことについて話すのは、今日が生まれてはじめてです。付け焼き刃的に勉強は結構したのですが、おそらく全体的な状況をわかっていないところがあるようです。自分としてはすごく驚いていたことが、「えー、どこでもそうなんじゃない」とかいわれてしまうようなことがあって、多分そういう認識の落差があるのではないかと。今日はそのへんを教えていただければ、私もあまり驚かなくてすむのではないかと思います。

山本さんから最初このプロジェクトに参加してみないかといわれた時には、ニューカレドニアに行って太平洋芸術祭じたいの分析をしてくれればいい、後は近いところをまわってくればいだろうという話だったように記憶しています。ちょうど私は博物館人類学のようなこともやっていますし、もちろんダンスやパフォーマンス・アーツがたくさん出てくるということで、お話があったのだろうと思いますが、誘っていただいた時にせっかくだったらどこかで調査してみたいと軽率にも考えてしまいまして、今回のようなことになりました。

マーシャル諸島に行ってみようと思った理由ですが、よく考えてみたら私は日本研究を

ずっとやってきましたので、どこか日本と関係があるところがいいな、そういえば昔「日本」だったところがあったなと思ひまして、ミクロネシアのどこかをやってみようかなと考えました。でも、同じプロジェクトに参加されている安井真奈美さんがずっとミクロネシアの各地で調査しておられるので、どこか残っているところはないかなという非常に消極的な理由でした。また、マーシャル諸島は研究者が少ないから、読まなければならない論文も少なくてすむだろうとも考えていました。いずれにしても、きわめて消極的な理由で行ってみたというのが実際のところです。

ただ、調査は自分なりに一所懸命やったつもりでして、1999 年の 7 月に 1 ヶ月、2000 年の 9 月に 1 ヶ月、そして 2000 年から 2001 年にかけて年末年始にも 20 日間ほど行ってきました。後はロサンジェルス郊外にあるコスタ・メサにマーシャル人のコミュニティがありまして、アメリカにいた時に何度か滞在して、そこに住むマーシャル人に話を聞いたりもしました。その程度です。たとえばオーストネシアンとオーストラロイドのちがいについてすら、まだよくわかっていないかもしれませんので、まちがいもたくさんあると思います。あまりつつこまれると困ってしまうのですが、とにかく発表させていただきま

す。

今日は妙なタイトルをつけましたが、クリスマスに教会で行なわれるビートというダンスを見るため、そして太平洋芸術祭に参加しなかった真相をつきとめたかったのが、この年末年始にマジュロに行ってきました。その時のことです。私は今マジュロのモスキート・タウンと呼ばれているところに偶然にもホーム・ステイをするようになっているのですが、ホスト・ファミリーの 1 人に公共事業省に勤務する政府の役人がいました。彼は裏でおこっていたいろいろな話を知っていて、そのへんのことについてみんなで世間話をしていた時に、別の 1 人からこのフレーズが出てきて非常に印象深かったのが、こういうタイトルにしました。

今日お話することに関しては、本来ならばニューカレドニアの太平洋芸術祭においてマーシャル諸島のパフォーミング・アーツがどのように提示されていたかについて検討する。そのために参加者が選定されていく過程をも含めた準備状況をずっと追跡して……というすばらしい構想があったのですが、いざニューカレドニアに行ってみるとマーシャル人はだれもいませんでした。何と 2 日前にドタキャンだったのですね。数日間は立ち直れませんでした。こうした事態を踏まえて、あらためて今日の発表における問題の所在についてお話したいと思います。いきなりですが、山本さんの論文の冒頭を引いておきます。

1996年の西サモアでの第7回芸術祭の一部を観察する機会を得た筆者は、この芸術祭において、これまで行なわれてきた、伝統的歌とダンスそのものの研究とは別に、これら芸術の社会学的研究を行う可能性はないかと考えるようになった。これら芸術祭の各国代表は、公式な国の代表として芸術祭の場に送り込まれてくるわけで、それなりに各国の文化の政治的局面と無関係ではない。また、伝統文化や新しいジャンルの芸術に対する各国の文化政策や人々のとるスタンスは、このような場にこそ現れてくるはずである。これら新興国の人々や政治家は、自らの文化をどのように考えるのだろうか。そして、今では無視できない数字になってしまっている、環太平洋地域に住むポリネシア移民たちの芸術活動も、この芸術祭のなかで無視できない要素になりつつあるが、移民の文化活動は本国にどのような影響をあたえているのだろうか（山本真鳥「第8回太平洋芸術祭調査に向けて」『JCAS 連携研究成果報告』2（オセアニアの国家統合と国民文化）、国立民族学博物館地域研究企画交流センター、2000年、1841頁）。

このプロジェクトじたい山本さんが企画されたわけですから、当然といえば当然なのですが、ここに書かれているような問題はマーシャル諸島に関しても、非常に重要かつ有効な視点を提供するものだろうと思います。というのも、今回のばあいマーシャル諸島は参加しなかったわけですから。参加しなかったということはいったい何なのか。これも1つの態度表明、極端な態度の表明です。また、マーシャル諸島は歴史的にも太平洋芸術祭において非常にプレゼンスが弱いというか、同じくミクロネシアの国家であるパラオと比べると影が薄い。周辺的です。

こうしたマーシャル諸島の特有なあり方は、山本さんが書かれているような基本的な視座について検討する上でも重要だろう。もうちょっといえば、特にユニークでおもしろい問題が指摘できるのではないかと考えています。つまり山本さんが書かれているような視座は、マーシャル諸島について検討するさいも有効な視座であって、それには複数のユニークな理由が考えられるだろうということです。ただ、今日はあくまでも報告ということなので、マーシャル諸島が太平洋芸術祭に向けて準備してきた過程でどんなことがあったのか、簡単に報告しておきたいと思います。

2. 参加と不参加の実態

最初にマーシャル諸島が太平洋芸術祭に今までどのようにかかわってきたのかについてお話ししておきます。マーシャル諸島が最初に参加したのは、1988年にオーストラリアのタ

ウンズビルで開催された第 5 回太平洋芸術祭です。その 4 年後の 1992 年、クック諸島のラロトンガで開催された第 6 回太平洋芸術祭にもマーシャル諸島は参加しています。ところが 1996 年、西サモアのアピアで開催された第 7 回太平洋芸術祭には参加していません。なお、この年に初代の大統領であったアマタ・カブアが死去しています。そして今回は 2000 年にニューカレドニアのヌーメアで開催された第 8 回芸術祭でした。これは参加することを計画していました。じっさい、直前まで参加することになっていて、すべてが遅まきながら進められていました。ところが、最終的に 2 日前にドタキャンのようなかたちでとりやめてしまった。

太平洋芸術祭の全体を見ても、最初のころはミクロネシアじたい参加していませんが、それ以降もマーシャル諸島が太平洋芸術祭に積極的に参加しているようには見えない。通算 2 回しか参加していないのですね。ですので今回についても、じつは悪い予感は一歩あって、もしかしたら不参加ということもあるのではないかと思っていました。それでも最初にお話しましたような非常に現実的な理由によって、マーシャル諸島でやってみようと思っていたので、調査は変更することなくずっとここで継続したわけです。

参加と不参加の実際について、もう少し詳しく説明しておきます。第 5 回はパフォーマンス・アーツとして、ラリック・チェーンの北部に位置するウジャエのジャボワが参加しています。マーシャル諸島はラリック・チェーンとラタック・チェーンに分かれていて、ラリック・チェーンは西側の列島です。ラリックは日没、日の入りを意味しています。その比較的北の方にウジャエ環礁がありまして、ジャボワはその本島のウジャエ島に伝えられているダンスです。これは太平洋芸術祭のようなイベントのために作られたというものではなくて、括弧つきですがいわゆる伝統的なスティック・ダンスです。

第 5 回のフェスティバル・プログラムによれば、Performing Arts として Traditional music and dance including the energetic stick dance、Craft demonstration として Pandanus leaf weaving、Canoe carving、Marine charts made by assembling Bamboo sticks があげられています。前者はジャボワのことですが、後者の実際はよくわかりませんでした。そもそもこうしたプログラムはあまり信用できないところがあって、ニューカレドニアの太平洋芸術祭でもプログラムどおり動いたことはあまりなかったもので、どの程度信用できるかということについていえば、懐疑的にならざるを得ません。

ただ、事前の公式発表、つまり理念形としてはクラフト・デモンストレーションというセクションもあったように書かれていて、パンダナスの葉を編んだりカヌーを作ったりマ

ーシャル諸島を代表する有名な土産物にもなっているチャートを作ったりするようなクラフト・デモンストレーションがあったかもしれません。少なくともあることになっていたということですね。実際のところはいろいろ聞いてまわったのですが、答えてくれる人が見つからなくて、クラフト・デモンストレーションのビデオも見つからなかったのも、この程度までしか第5回の様子はわかりません。もしどなたか行っておられたら、教えてほしいなと思います。

そして1992年の第6回ですね。これはおそらく太平洋芸術祭におけるマーシャル諸島のあり方について考える上で、最も興味深い手がかりをいろいろ隠していると思います。第6回はやはりラリック・チェーンの南の方にあるナムリック環礁のダンスが行なわれました。これは1つのグループが行なったのですが、アニレップという蹴鞠を思わせるダンスとか小さい鳥を模したダンスとか、ちょっとしたストーリーが付随しているダンスが次々と行なわれていくというかたちでした。ナムリックは各種のダンスがたくさん伝承されていることでマーシャル諸島ではよく知られていますので、国内ではダンスの島というイメージがあるんですが、たとえばKVZK—TVが作成したビデオのなかにナムリックのダンスはまったく出てきません。マオリのダンスなどはたくさん出てくるのですが、それらと比べると寂しい扱いです。

こうしたダンスが伝統的なコンテキストで行なわれているかどうか、日本の民俗芸能のように祭のなかで行なわれているかということ、あまりそういう感じではなさそうです。マーシャル諸島ではこうしたダンスが教会のさまざまな行事のなかでよく行なわれているので、そうした機会において多く上演されているものではないかと思います。マジュロでも夏になると、教会関係で青年の集会や成人の集会があったりしますが、そういうところで見ただけでは教会とは全然関係なさそうな、いわば民俗芸能的なダンスが行なわれていますので、おそらくそれと同じようなものではないか。ギターなども用いられており、いわゆるオーセンティックな伝統的なパフォーミング・アーツには見えません。ビデオなどであまり大きく扱われないのも、そのせいなのかもしれません。

第6回はマジュロに拠点をおいているカヌー・プロジェクトも参加しました。これは前の大統領であったイマタ・カブアの弟であるマイケル・カブアが援助しています。彼はクワジャレイン環礁の土地を所有しており、したがってアメリカ合衆国から莫大な土地のリース料が入ってきているのですが、彼じしんが大首長ですので伝統的な文化やシステムを大事にしたいわけです。そのためでしょうか、私の調査に関してもいろいろ便宜を図って

くれました。彼は特に伝統的なダンスとかカヌーとかタトゥーとか、いわゆる伝統文化を奨励するプロジェクトを経済的にもコンセプトとしても支援しています。その1つがカヌー・プロジェクトです。

このカヌー・プロジェクトは非行歴あるいは犯罪歴のある子どもたちにカヌーを作る伝統的な技術を教えて、社会に出て働けるようにするという、いわば社会教育的な機関としても存在していて、なかなかおもしろいプロジェクトです。事実上のリーダーはアメリカ人1人とマーシャル人1人、この2人がパートナーになってこのプロジェクトを進めています。このカヌー・プロジェクトが第6回に参加しました。これはカヌーを作る様子を見せるということではなくて、実際に本物のカヌーがマーシャル諸島からクック諸島まで出かけました。

ここで多分マーシャル諸島だけで語られているであろう物語を紹介します。第6回太平洋芸術祭において正式のカヌー・レースはなかったにもかかわらず、マーシャル人の参加者のなかで、あれはレースだったということになっている出来事があります。おそらくある程度は事実なのでしょうが、プログラムの1つとして各国のカヌーが一斉に出航して目的地をめざすということがあった時に、マーシャル諸島のカヌーだけ出航しなかったそうです。そして、何時間もしてから「じゃあぼちぼち行くか」といって取った針路が、ほかの各国が取った針路と全然ちがう、見当はずれとしか考えられない方向だった。ところが、しばらくして風向きが変わって、ほかのカヌーは余計な回り道をする羽目になって、到着時間が大幅に遅れた。ところが、数時間後に出たマーシャル人の乗組員は風向きがこうなるだろうと知っていたので、どこよりも早く到着地にたどりついた——。

この話はマーシャル諸島において時々聞くことができます。最初はおそらく本人たちが持ち帰った物語だと思いますが、太平洋芸術祭についてよく知らない人でもみんなこの話をしてくれるので、私も最初は真に受けてそうなのかと思い込んでいたのですが、正式なレースがあったという事実はありません。ただ、マーシャル人がナビゲーション（航海術）に非常にすぐれているということはよく知られていますので、こういうところにもマーシャル人の自己イメージが出ているのかもしれません。

また、第6回のオフィシャル・ガイドによれば、“Vaka pageant and performance of traditional and contemporary dance and story telling”とあって、伝統的なダンスだけでなく現代的なダンスもあった。そしてストーリー・テリングとも書いてあります。こうしたイベントについてもいろいろ聞いてまわったのですが、実際に行なわれたかどうかと

いう話は残念ながら聞くことができませんでした。さらに、Exhibitions of stamps and coins, weaving and crafts”もあげられており、やはりオフィシャル・ガイドによれば総勢60名の参加者と書いてありましたが、実情ははっきりしませんでした。

この第6回については付け加えなければならないことがあります。それはマーシャル諸島のばあい必ず出てくる、資金不足という問題です。この資金不足が災いして最終的には派遣されなかったのですが、東側のラタック・チェーン、日の出列島とでもいうべきところの南部にあるアルノ環礁にマンベというダンスがあります。ダンスといってもカンフーやボクシングのようなものでして、それが芸能としてアレンジされている。というよりも、本来は武術なのですが、それが芸能化されたものがいわゆる伝統的なダンスとしてずっと伝えられています。ほとんど消滅しかかっているらしく、私はまだナマでは見たことはありません。そのマンベがナムリックのグループと一緒に、クック諸島に行くことが計画されていました。

これは今回の出来事と非常によく似た話で、このような先行事例を見ると今回の顛末が偶然の出来事でないことがよくわかりますが、やはり直前です。文字どおり直前にマジュロのコミュニティ・センターで開催された壮行会において、ナムリックとアルノのダンスを披露するということがありました。大人が1ドル50セント、子どもが1ドルの有料公演であったにもかかわらず、超満員の盛況だったようです。もちろん有料公演というのは、太平洋芸術祭に備えて少しでもお金を集めて、参加者の小遣いだけでも工面してやろうという、ファンド・レイジングの意図が込められていました。もしかしたらどこでもそうなのかもしれませんが、何度かマーシャル諸島に行ってみて、マーシャル人が何かというファンド・レイジングをすることに私はたいへん驚かされました。これもその1つです。

それでは、どうしてマンベは行けなかったのか。じつはナムリックのグループのスポンサーは、ラリック・チェーンの大首長であるカタック・ローヤックでした。ラリック・チェーンの大首長は4つの大首長位を3つの一族が独占していて、列島の全域を三分している恰好です。したがって、大首長1人が所有する土地が多い、つまり強大な大首長なのですね。一番強大な一族が初代および2代大統領を輩出したカブア家ですが、ローヤック家もカブア家に匹敵するくらい強大な勢力を持っています。そもそもカブア家とローヤック家は同族であったようです。そのローヤック家を代表するカタック・ローヤックがナムリックの大首長だった。さらに、ラリック・チェーンはクワジャレインがありますので、アメリカ軍に関係する土地のリース料なども入ってきます。そのため、ラリック・チェーン

の大首長はラタック・チェーンの大首長に比べて経済的に恵まれているわけです。

一方、アルノはラタック・チェーンに属しています。ラタック・チェーンには小さな大首長がたくさんいるのですが、その勢力はいずれもあまり強くない。聞いた話ではアルノの大首長も勢力としてあまり強くないのみならず、経済的にも必ずしも裕福であるというわけではないようです。したがって、大首長が経済的に援助するわけにもいかなくて、結局アルノは断念せざるを得なかった。では、政府はその時いったい何をしていたのでしょうか。政府が計上した国家予算はどうやらカヌー・プロジェクトにまわされたようです。そして、ナムリックに関しては、おもに大首長が自分で面倒を見て、政府も少しばかり資金を援助したということであったようです。

ナムリックとアルノのダンスについて、もう少しだけ補足しておきたいと思います。ナムリックの舞台衣装は壮行会でも本番でも、揃いのポロシャツに揃いのチノパンでした。これは後でくわしく触れるつもりですが、おそらく「それでも伝統的なダンスなのか」というような感想を持たれる方が多いのではないのでしょうか。でも、このようなダンスが国家を代表するダンスとして考えられているわけですね。マーシャル諸島では1歳の誕生日をケーメンといって、マーシャル人にとって一番重要な儀礼ですので、ダンスが披露されたりもします。たとえば、前の大統領であったイマタ・カブアの孫が1歳になった時も、広大な屋敷の庭でいろいろなダンスが演じられました。当然ウジャエのジャボワとナムリックのダンスも呼ばれています。したがって、マーシャル諸島でダンスといえば、この両者は必ず出てくるものであり、いわば特別な価値を持っていることがわかるでしょう。

一方、行けなかったアルノのマンベは壮行会のビデオを見るかぎり、いかにも「原始的」に見える衣装を使用していますので、本当は太平洋芸術祭のようなイベントに向いていると思われます。壮行会では子どもが演じていました。マンベに関してはおもしろい話が付随しています。マンベはそもそもすさまじいスピードで相手を倒してしまうような、神懸かり的な格闘能力を持つ人のことをいうそうです。ブルース・リーみたいな人ですね。したがって、マンベと戦っても絶対に勝つことはできない。マンベは絶対負けない。ところが、「それは伝説なのか」と聞いてみると、「いや、向こうに住んでいるおじいさんもじつはマンベなんだ」という具合でして、あの人はマンベだということも結構よく聞きます。それがダンスというかたちで伝えられているわけです。

話は少しずれるかもしれませんが、パフォーミング・アーツは意外に衣装とか仮面とかによってミステリアスに見えたりエキゾチックに見えたりする部分があると思います。

私じしんが自分でやっているから余計にそう感じるのかもしれませんが、パフォーミング・アーツは全裸にして見たら一番よくわかる場所があって、じじつ歌舞伎でも稽古をつける時に弟子を全裸にしていた役者がいたのですね。これは芸談として残っています。そう考えると、すごくゴージャスに見えたりすばらしいと感じたりするイメージの大半は、意外にも美しい衣装とか派手な舞台とかによって醸し出される全体的な雰囲気から来ているのかもしれない。

最初マーシャルに行くことに決めた時、「ダンスをやるんだったら、やっぱりポリネシアでしょう」とか「ミクロネシアに大したダンスはないのではないかな」とかいわれたことが何度かありました。じじつ観客としていえば大したダンスはないのかもしれませんが、大したことないからといって、じゃあ我々ができるかといえば全然できなかったりする。私はそのあたりにこそ関心があるので、まあいいかなと思っていますが、といっても大したことないといわれてしまいがちなマーシャル諸島のダンスに接して、やはり合理化しているところも若干あるのかもしれない。

話を戻します。今回の第8回ですが、参加と不参加の実態についていえば、当初こそジャボワのみならず、マジュロに在住しているハンディクラフトのアーティストやカヌーを作っている人たち——1992年に参加したカヌー・プロジェクトの何人かを予定していた——をも含めて、総勢50人の参加者が計画されていました。そして航空券やホテルもすべて手配済みであり、もちろんその後もさまざまなことがあったわけですが、とにかく全部手配済みだった。ところが、国家予算が不十分であるということになったわけです。その理由によって、徐々に人数が削減されていきました。

最初は人数を30人にしよう。最終的に10人にしよう。ところが10人になった後、やっぱりだれかが行きたいといっているの、13人にしてほしい——。こうしたやりとりをくりかえしていたようです。本当に直前まで人数が確定しなくて、ハワイの旅行代理店もいったいだれが行くのか名前をはっきり教えてほしいと何度も催促しています。そして、最終的に国家予算がないということになって、2日前に全部キャンセルするという最悪の事態が出来しました。つまり一切が水泡に帰したわけですね。

3. 顛末の舞台裏

こうした顛末の裏側について調べるとおもしろいかなと思って、年末年始の調査でいろいろ聞いてきましたので、そのへんのいきさつについてもある程度お話しておきます。

マーシャル諸島において公的なレベルで第 8 回の太平洋芸術祭に最初に言及したのは、マーシャル諸島新聞に掲載された私に関する記事だと思います。はじめてマジュロとウジャエに行った時、私が何をしようとしているのか、なぜマーシャル諸島に来たのかに関して取材を受けたのですが、じつはこの時に太平洋芸術祭についても話しました。それはもちろん太平洋芸術祭に向けた準備状況を調査したいということだったのですが、マーシャル人に太平洋芸術祭に対する意識を持ってほしい、もっといえば太平洋芸術祭に対するマーシャル人の意識を高めてもらいたいというようなことを考えていたところもありました。

ところが、以降に太平洋芸術祭に関する活動は何もありません。2002 年の 2 月にアレレ博物館の館長が芸術祭組織委員会にプロポーザルを送っています。この館長はマーシャル側の芸術祭委員会の実務を担当していました。マーシャル諸島としてはこう考えていますというプロポーザルを送って、それで終わりだったそうです。以降は何もなくて、館長は 9 月上旬に会った時にナーヴァスになっているとっていました。私に関する記事を掲載した新聞でも、太平洋芸術祭に対するパブリック・アウェアネスを高めていくようなキャンペーンなどは一切ありませんでした。編集者にも聞いてみたのですが、彼は太平洋芸術祭にはあまり関心がないとっていました。

ここからは少し複雑になってきます。2000 年の 9 月下旬以降、ようやく内務省そしてその傘下にあるアレレ博物館が国会の進行状況を見ながら、太平洋芸術祭の参加者を派遣することに係るいろいろな問題を検討しはじめます。けれども、参加候補者はコンテストを開催するとかいうようなパブリックな機会を経て選抜されるというよりも、内務省が組織した芸術祭委員会のメンバーが何度か集まって議論した結果、「あの人がいいんじゃないか」とかいうようなやり方で決めたようです。

内務省の次官が大統領に宛てた 9 月 20 日付けの手紙に派遣団のリストが添えられていて、大統領、内務大臣、首長評議会議長、渉外担当官、内務省次官の名前が出ています。また、ジャボワのパフォーマーおよびグループのリーダー（マイケル・カブア）とアシスタントが 27 人、カヌーとナビゲーションのプレゼンターが 3 人、ハンディクラフトのアーティストが 9 人、そして広報や記録を担当するメディア・プロフェッショナルその他が 6 人。その他には芸術祭委員会のメンバーも含まれています。以上、合計 50 人のリストが作成されました。

また、パスポートを持っていない参加者にパスポートを発行しなければいけないという問題も出てきて、私は偶然にもその場に同席していたのですが、パスポートの発行料に経

費も手間もかかるのでやりたくないというので、1回だけ有効なパスポートに相当する書類を発行すれば7ドルですむからそうしようとかいう話もしていました。もちろん航空券やホテルも手配していたようです。私じしんもイバエからマジュロに戻る時、何人かのパスポートを預かって芸術祭委員会のメンバーに届けるという重要な仕事を依頼されてしまいました。これは何の問題もなく全うすることができたのでよかったのですが。一方、芸術祭委員会は9月の下旬にマーシャル諸島で活動しているバンドを集めたコンサートを企画して、参加者の小遣い程度でも捻出するべくファンド・レイジングを試みますが、こちらは多数の観客を集めたにもかかわらず赤字を出してしまっていて、大失敗に終わります。

内務省の次官はリキエツ環礁の出身です。彼の一族はマーシャル諸島のなかで非常に大きな影響力を持っていることで知られているのですが、その彼がウジャエの大首長でありジャボワに関する一切の権限を持っているマイケル・カプアに接触して、ジャボワを派遣することについて非公式に打診していました。私は9月中旬にウジャエに滞在していたのですが、幸運にもウジャエとクワジャレイ環礁のイバエにおいてジャボワのパフォーマーを選定しているところに立ち会うことができました。

ウジャエはともかくとしても、どうしてイバエだったのか。ウジャエの人たちは特に若者が高校に通うとかいうことで相当数イバエに移ってきています。したがって、2カ所でパフォーマーを選定する必要があったわけです。実際はジャボワのリーダー兼チャンターである男性——彼の家族はウジャエにおける私のホスト・ファミリーです——がパフォーマーを選定する権限を任されて、実務を担当していました。かくして、パフォーマーがようやく稽古を開始する一方、女性たちはジャボワに使用する装身具の一切を新調することにとりかかりました。

準備が完了した以降も、国家予算が派遣団をニューカレドニアに送る経費に充てられることは依然として正式決定されていなかったのですが、政府の関係者に聞いたところでは、どうやら内務省の要求を受けて国家予算が一度は保証されていたようです。したがって9月下旬の段階では、実質上は国家予算に派遣団にかかる経費を盛り込むことができた、つまり派遣団は無事ニューカレドニアに行けるだろうという話でした。9月20日に次官が大統領に手紙を送ったことはもちろんですが、次官がマイケル・カプアに接触していたのも、そういう事態が進行していたことを前提していたはずですから、いずれにしても見切り発車ではなくて、実際に経費が見込めるということを見越していたからだと思われます。

ところが、この後はあくまでもうわさなのですが、複数の閣僚が派遣団を送ることに非

常に強い異議を唱えているらしいということでした。年末年始にいろいろ調べていた時に聞いた話です。一方、これは内務省の次官ではなくてほかの省庁で勤務している役人がいていたことですので真相は藪の中なのですが、内務省の次官は異議が出てくることを予想していて、参加者のリストを提出することを遅らせていたというようなこともいわれていました。こうした話は本当にうわさのレベルに属するようなことがたくさん入っていると思われるので注意しなければいけないと思います。ただ一説では、参加者のリストを提出することを遅らせることによって、反対派に対してガードをかためようとしていたのではないかということでした。

結局マーシャル諸島の国家予算が正式決定された直後の 10 月 16 日、表面上は国家予算がないという理由によって、派遣団を 1 人も送らないということが最終的に決定されます。派遣団が出発することになっていた 18 日は、もう 2 日後に迫っていました。当然ながらウジャエに在住しているジャボワのパフォーマーはもはやイバエに移動しており、太平洋芸術祭に備えて待機していたそうです。どうしてこのような奇妙なことがおこったのでしょうか。といっても、私は日本しか知らないものですから驚いているだけで、もしかしたらオセアニアに詳しい方々は全然驚かないのかなとも推察しますが、背景的な事情について現地で聞いたうわさをも交えながら若干説明させてください。

背景的な事情についていえば、1999 年の 11 月に総選挙（定数 33）があり、野党の統一民主党が 19 議席を獲得して第一党になります。そして、2000 年の 1 月に国会議員によって行なわれた大統領選において、前大統領のイマタ・カブアはそもそも出馬しなかった。その結果として、前の国会議長だったケサイ・ノートが新しい大統領に選出されました。この出来事は政変といえそうですが、今回マーシャル諸島の政治家や役人に会って話を聞くというかなり不思議な調査をやってみてわかったことがあります。それはこの人たちが所属する政党を簡単に変えるということでした。

最近はどこかの国でも似たような状況が日常茶飯事になっていますが、マーシャル諸島でも 2 つの政党がその政策においてほとんど何も変わらない、というか目立ってちがうようなことは何もいっていないので、結果としてある種の利権集団的なグループとして機能している。個々の政治家も今回はこちらの方が選挙に通りやすいようなので、こちらから立候補するということに動いているのですね。これもオセアニアでは常識なのかもしれませんが、私はすごくショックを受けました。そして、今回のドタキャンもどうやらこうした政治的な状況に関係しているらしいという話を聞くことができました。

というのも、今回予定されていた派遣団の参加候補者は、どうも前政権に公式的あるいは非公式的に近い人が多く含まれていたのです。そもそもマイケル・カブアじしん前の大統領であったイマタ・カブアの弟ですが、ほかにも前政権において大臣を務めた経験を持つ政治家の名前が出ています。また、イマタ・カブアに近い歌姫であるポップスの歌手がいるのですが、彼女もハンディクラフト・アーティストとして参加することが予定されていました。そして、じつは内務省の次官もその1人だったようです。彼は今でこそ役人ですので表立って政治活動はしていませんが、彼は若い時に一度選挙に出て負けていて、将来また挑戦したいといっていました。その彼の地盤であるリキエツは前政権に近いところ。こうした結果は偶然だったのかもしれませんが、政治的にいえば若干バランスを欠いているといわれてもやむを得なかったようにも思われます。

そう考えていけば、マーシャル諸島が第8回太平洋芸術祭に参加しなかった理由は、表面上こそ国家予算が乏しいことに求められるのですが、たとえば旅行代理店も「もしバジェットが本当になければ、もっと早く知らせてほしかった」といつてきており、本当の理由が必ずしも資金不足ではなさそうであることに薄々気づいているようです。実際は太平洋地域において「国際的」な性格を持つ太平洋芸術祭が純粋に「国内的」な性格を持つ政争の道具として用いられた。その形跡を見て取ることができるのではないのでしょうか。また、新政権における一部の閣僚が前政権の関係者にダメージを与える——というよりも嫌がらせでしょうか——ことに成功したともいうことができそうです。

それにしても、かわいそうなのは無関係な政争のあおりを食って結局ニューカレドニアに行きそこなったジャボワのパフォーマーであろうと思います。特に今回のチームはジャボワのリーダーがヤング・チームといっていたとおり、大半が高校生や20歳前後の若者でしたので、みんな海外旅行——しかも官費旅行！——に心躍らせていたはず。ドタキャンが決定した時は全員もうイバエで待機していたことを考えると、本当に胸が痛みます。以上がマーシャル諸島が太平洋芸術祭に参加しなかった理由の一端であり、顛末の舞台裏について少しばかり詮索してみた結果わかってきたことです。そして今日のタイトルに戻りますが、こうした話をマジュロのホスト・ファミリーとしていた時のことです。その1人が No Money, No Mercy といったものですから、みんながドッと笑ったのでした。

4. 国家を代表するダンス

ダンスが国家を代表する。山本さんの論文にも国民文化と代表性の関係を指摘したとこ

ろがありますが、この代表性をどのように決定するのか、どのようにして芸術祭の代表が選ばれるのかという問いかけは、マーシャル諸島における興味深い問題を浮かびあがらせてくれます。山本さんは代表を選考する過程じたいも非常に重要な調査内容になるだろうということも書いておられますが、マーシャル諸島に関していえば、ジャボワはあまり大きな問題がない。それは次のような理由です。

以前はラリック・チェーンを支配する数人の大首長がいて、そもそも1つであったともいわれていますが、その人たちがジャボワを所有していた。つまり所有権を持っていた。現在はカブア一族でもとりわけウジャエの大首長であるマイケル・カブアがジャボワに関する一切の権限を保持しています。したがって、彼が許可しないかぎり、何人たりともジャボワを行なうことができない。よく知っているからといって、勝手に行なうことは禁止されています。ですので、私じしんもまだ本番を見ていないものですから、たとえばウジャエに行った時などに「ちょっとやってみせてよ」といったとしとしますよね。これでは絶対に見せてもらえない。つまり特定の大首長に一切が集中しているパフォーミング・アーツであるということです。だからこそ、国家的な儀礼あるいは外交的な儀礼に必ず用いられてきたともいえるのでしょうか。

外交的な儀礼に関していえば、ジャボワは1990年に大阪で行なわれた花の万博に出ています。また、南洋庁がマーシャル諸島を統治していた時代にも、南洋庁の長官などがパラオから時々やってきますよね。そうすると、必ずジャボワのパフォーマーが当時のヤルートにおいて南洋庁の支庁がおかれていたジャボワールに招かれて、そこでジャボワを披露するということがありました。今日でもアメリカ軍の基地がおかれているクワジャレインにおいて、アメリカ軍の高官が着任したり離任したりする時にパーティを催していますが、やはり大体ジャボワが行なわれるそうです。ですから、ずっとそのような使い方がされてきたことがわかります。

アメリカ西海岸のコスタ・メサに発展したマーシャル人のコミュニティにおいて、マーシャル諸島の伝統的かつ現代的なダンスや音楽を上演するアマチュアのグループがあります。そのなかでもザ・ナビゲーターは最もアクティブなグループの1つです、今日、アメリカに生まれたために、マーシャル人であるにもかかわらずマーシャルの文化をよく知らなかったりマーシャル語すらも十分に話せなかったりする子どもたちがたくさんいる。そこで、マーシャル人としてのアイデンティティを持ってほしいというわけで、このようなグループを結成した。オリジナル・メンバーたちはそうっていました。そして、マーシ

マル諸島を代表する伝統文化であるナビゲーションにちなんで、またマーシャル人の子どもたちを未来に向けてナビゲートするという意味をも込めて、ザ・ナビゲーターと名乗っているのだそうです。

ザ・ナビゲーターはかつてマジュロの国会議事堂が落成した時、わざわざアメリカから招待されています。マーシャル人の間でもカセットテープが売られていて、広く知られていますので、アマチュアですがセミプロのようなグループであるといえるでしょう。ところが、このグループがロサンジェルス周辺に在住する太平洋移民の祭典としてハーバー・シティで毎年開催されているパシフィック・アイランダー・フェスティバルにおいて、ジャボワを無断で上演していたことがありました。もちろんマイケル・カブアが聞きつけてやんわり注意したそうです。彼はそういっていましたが、コスタ・メサのマーシャル人たちは縮みあがったのではないのでしょうか。結果は当然ながら中止です。こうしたいきさつからも、ジャボワがどのような性格を持つダンスなのかということがよくわかると思います。

いずれにしても、ジャボワはマーシャル諸島を代表する伝統的なダンスとして、名前だけはマーシャル人であればだれでも知っています。ところが、実際に見たという人は意外に少ない。特別な機会にしかやらないわけですから当然ですよね。たとえば、ウジャエの人たちでも本番を見ている人はあまりいない。もちろん稽古はだれでも見ているのですが、マイケル・カブアじしん頻繁にウジャエに来るわけでもないですから、ウジャエでジャボワを行なう機会はほとんどありません。したがって、ウジャエの人たちはウジャエにいるかぎり、何かの本番でジャボワが行なわれている様子をナマで見る機会がほとんどないということになります。

もう1つジャボワの正統性を保証しているのが、ジャボワにまつわる起源譚でしょう。それはノニエップとリキジェットという2種類の異人に関するものです。ノニエップは2本角を持つ異人であり、地上に暮らしています。どこにでもいるのですが、普通は見ることができないそうです。透明人間のような存在なのかもしれません。マーシャル諸島にはノニエップに関する話がたくさんあって、ウジャエでも子どもの時にノニエップにさらわれたという人に会いました。ですが、ノニエップは悪いことをするわけではなくて、むしろ人間を助けたり贈り物をくれたりする存在であると考えられています。その外見や性格からしても、いかにも日本の鬼を思わせます。一方、リキジェットは1本を持つ異人ですが、この話にしか出てきません。地下の王の息子であるといわれています。

昔、ウジャエに住んでいたローレンワという男性が、数週間も眠り続けている間に不思議な夢を見た。その夢は次のようなものだった。たくさんのノニエップがジャボワの練習をしており、ノニエップの王がその様子を見ている。すると、リキジェットが井戸から出てきた。彼はたいへんな美男子だった。彼がほかのノニエップと一緒にジャボワを踊ったところ、ノニエップの女性たちはみんな歌うことを忘れて彼ばかりを見ている。王の妻もリキジェットしか見ていないので、王は腹を立てて彼を殺してしまった。そこでローレンワは目がさめて、夢のなかで見たジャボワをウジャエの人たちに教えたのである――。

私は最初にウジャエに行ったとき、マイケル・カブアが事前に手配してくれていたおかげで、ジャボワのリーダーにこの井戸が残っているエベジュという小さな島に連れていってもらえることができました。そして、リキジェットが出てきたという井戸やノニエップが踊っていたという林を見てきました。ノニエップの女性たちが立っていたという丘もありました。出来事がおこった現場が存在するのだから、この話は伝説ではなくて実話である。ウジャエの人たちはそういっています。これ以上は深入りしませんが、こうした起源譚もジャボワの価値を高めることに貢献しているといえるのではないのでしょうか。

最後にナムリックのグループが着用した衣装について、もう一度だけお話しておきたいと思います。彼らは太平洋芸術祭の本番でも白いポロシャツとチノパン、そしてスニーカーといういでたちで舞台に登場して、現地で相当な失笑を買ったそうです。これはマーシャル諸島のアメリカナイゼーションについて研究しているハワイ大学の大学院生に聞いた話ですので、くわしいことははっきりわからないのですが、どうやら不適切な恰好をしているというので、いわば馬鹿にされたらしいのですね。

ところが、さらにおもしろいことがあります。本人たちはいわゆる「原始的」な恰好をしている各国の参加者を見て、逆に失笑したり同情したりしていたそうです。「今でもこんな恰好をしている気の毒な人たちがいるんだなあ、それに比べたらモダンな自分たちは幸せだ」とか考えていたらしい。これは伝統文化を復興するという太平洋芸術祭の本義からすれば、コンテキストを完全に「誤解」している、誤った解釈をしているということになりますが、それでも彼らはある種のプライドを持ってそう感じていたわけです。このエピソードははからずもマーシャル諸島という国家じたいがアメリカナイゼーションを強く体現している国家であるということをしめています。彼らじしんも観客の微妙な反応によってそのことを強く意識したでしょう。また、こうした瞬間は観客にもそのことを強く意識させる場になっていたのだらうと思います。

しかも、この話は続きがあるのです。本人たちは各国の参加者を見て失笑したりしていたのですが、一方で自分たちも観客に笑われていたわけですから、敏感に雰囲気を感じたマーシャル人もいたことでしょう。「おかしいことをしたらしいが、どういうことだったのか」というので、帰国後は彼らの衣装について批判がまきおこります。「太平洋芸術祭まで行って、そんな普通の恰好をすとは何事か」とかいうような悪評が出まわったわけです。そこで、非常に屈折したかたちなのですが、マーシャル人が太平洋芸術祭を通して、伝統文化について再考することを余儀なくされるというか、発想を再構成する必要に迫られるような事態がおこります。そして、あらためて伝統的なダンスが持つ価値が取り沙汰されるようになってきています。

最後に興味深いエピソードを紹介しておきます。今回の芸術祭委員会のリーダーであった内務省の次官は、「もう二度とナムリックは行かせたくないし、もし行かせたとしてもあんな恰好だけは絶対させない」といっていました。「じゃあどんな恰好をさせるのか」と聞いてみたら、それはジャボワのような、腰蓑をつけたような恰好をさせなければならぬだろうということでした。かくして、今や彼は太平洋芸術祭のコンテクストを「正しく」了解したわけです。

これ以外にも今回のプロジェクトで調査していくなかで、政治家とか役人と接触することがかなりあって、今日はお話することができませんでしたが、MIVA（マーシャル・アイランズ・ヴィジターズ・オーソリティ）がエコ・ツーリズムをやれないかと考えていて、エコ・ツーリズムとパフォーミング・アーツをうまく接合できないかということで、いろいろ相談を受けてしまったりしています。おそらく各国で見られる動きだろうと思います。こういう時に日本の人類学者はどうしているのでしょうか。調査地の国策などに関与している人類学者はおられるのでしょうか。これは今回のプロジェクトを通して芽生えてきた関心です。

私じしん日本でやっている時は、今そういうことに意図的にかかわるようにしています。文化財保護行政とか民俗芸能に関するいくつかの政策に関与しているので、マーシャル諸島でも同じようなことはできるのではないかと考えていて、実際にいくつかのプロジェクトを手伝ったりもしています。もちろんその反対給付としてさまざまな情報が手に入っているのかもしれませんが、こうしたスタンスの可能性についてどう考えたらいいのだろう。それは単純にいつてしまえば自分のロケーションに関する問題に帰着するのですが、この点についても何か教えていただけるようなことがあったらなと思っています。

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティー太平洋芸術祭を焦点としてー

[付記]

本稿は 2001 年 3 月 3 日、国立民族学博物館地域研究企画交流センター連携研究会において行なわれた口頭発表「No Money, No Mercyーマーシャル諸島が第 8 回太平洋芸術祭に参加しなかった理由ー」を比較的忠実に再現したものである。

第5章 オセアニアのダンスが描く磁場

船曳 建夫

1. まえがき

大航海時代以前の、オセアニア地域が持つ伝統的なダンスの分布図は、オセアニア地域への、何回かの波として起きた諸民族の移住の歴史をそのままに表していたことだろう。サーリンズがかつてメラネシアからポリネシアまでの政治体の形態を、ビッグ・マン・システムから首長制への、グラデーションを持つ構造的対立として描いたが、それを、ある観点から、メラネシア地域の男の戦闘の踊りから、ポリネシアにおける女の「平和」を含意する踊りへ、という対照に、重ね合わせて考えることも出来る。

しかし、そうした文化史における静的な見取り図は、大航海時代以降の文化接触、ことにキリスト教による影響と抑圧と、近代における植民地化と、それに続く「国民国家」の誕生によって、急激に乱されることとなった。そして、いったん開始された変容は、そうした単に外部からの力による変化、に留まらず、オセアニア内部諸社会の相互的な影響を生み出し、さらには、第二次大戦以降の、この地の観光化と、太平洋諸島を取り巻く太平洋沿岸諸国、総称すればパシフィック・リムがその巨大な内海に向けて発する政治的な力によって、太平洋全体は複雑な文化磁場の様相を呈するようになった。

本研究プロジェクトの中で、研究分担者である著者は、対象としてはハワイアンダンス、タヒチアンダンスを取り上げ、それらが現在持つ、複数の意味がもたらす現状を理解することを目的として研究を行っている。本報告はそれに向けての、背景と概要、見取り図を示すために、まず第2節で、「近代対伝統」の枠組み、第3節でオセアニア地域のような、遅れてきた国民国家の持つ「近代対伝統」のねじれについて考察する。次いで第4節で、そうした世界的な状況の中で、太平洋地域が持つ地政学的な苦境について述べる。そして結論で、そうした国民というあり方を越えた地球大の市民の概念の成立と、現在予定されている研究の方向を示唆したい。

2. 「近代対伝統」の枠組み

現代の国民国家は、他の国々と対等で、かつ、自律した単位として存続していくために、他の国々との共有性、互いに共通のものを持つ、ということと、それらの国々との相違を示す個別性、互いに異なるものを持つ、ということの二つを共に、国家として明瞭なかつ

ちで表現する必要がある。ある国が他の国との間に共有性がなければ、同じレベル上の、同じような政体として互いに認めることは出来ないし、個別性がなければ、独立した政体として成り立つ根拠を失うからである。

それゆえ、ある国がその文化活動の中で、あるものを選び取り、援助、育成しようとするとき、それは、前記の二つの必要、共有性と個別性を満たすものに収斂するだろうと考えられる。

前者の共有性を表すものとは、ヨーロッパの近代以前に発して、この近代という時代の中で発展し、欧米の政治支配的な力と共に世界性を獲得した体系やジャンルのことである。すなわち、西洋の技法の延長上にある、文学、美術、音楽、などのことであり、具体的な形態としては小説であるとか、油絵であるとか、オペラ、といったものである。それらは、近代という時間の中で、技法が体系化、理論化され、また、その内容と価値が言語化されているがゆえに、多くの国々に広まることがたやすくなっている。そうした体系化、理論化、言語化は、こうした文化が国家間に共有性を生み出す基礎条件となっている。国家は自分たちの中にそれらの優れた作品が生まれることを期待し、また、たとえば、オペラを公演するためのオペラハウスを建設しようとする。なぜなら、ある国で、そうした他の国々と共通するジャンルである小説や油絵の作品が生まれ、オペラが演じられることになれば、その国は他の国々からは、同様の文化を共有する国家と見なされ、同じ価値を持つという点で友邦となりうる国家だと認められることになるからである。

後者の、他の国々との相違を表すために、ある国の個別性を示す文化とは、その国の個別の歴史から生まれたと見なしうる性格を持っている。それは、しばしば、歌謡、工芸、舞踊、といった種類の文化形態としてみられる。それらの多くは、近代以前に形成され、体系化や、その技法と価値が言葉によって理論化されていない場合が多い。言い換えれば、それらの文化形態は言語化されていない身体技法の側面を強く持つ。それゆえに、そうした文化の担い手は、長い年月をかけて、そのジャンル、舞踊などの熟練者から直接にその技法を習得することとなる。それゆえに、こうした文化はその文化が生まれた国、社会の、外に広まることは比較的むずかしい。そのことがこうした文化が国家の個別性を示すものとなる基礎条件となっている。国家は、そうした個別性を満たしてくれる文化形態が、存続することを願う。なぜなら、その国の個別の特徴を表してくれる文化を持つことは、他の国との差異を際立たせ、他の国に奪われることのない独自の価値を与えてくれ、そのことによって、他の国とは異なる、一つの自律した国家として自らを主張することが出来る

からである。

このような二つを、ある国の文化活動の二つの極としてとらえれば、前者は、世界的な普遍性を持った「近代文化」と呼ぶべきものであり、後者は、歴史的な個別性を持った「伝統文化」と呼ぶべきものであろう。すでに述べたことを繰り返せば、これら二つの文化は、国外に対して、前者は、ある近代的な国民国家が、他の国々と同じような成り立ちを持つ国家として対等に認められることを保証し、後者は、ある国が、他の国々とは違う成り立ちを持つ国家として、自律しているものとして認められることを保証する。

しかし、これら二つの文化は、国家の内部においては、また、興味深い、別の働きを持っている。すなわち、外の国々に対しては独自性やそれらの国からの「分離」を表す個別の伝統文化が、内に向かっては、その国の歴史・文化の表現となり、人々を国民としてひとまとまりにする国民文化として、共有性を発揮する。一方、外に対して共有性を示す「近代文化」は、内部の人々には国家を外して、個々人が直接に外の世界とつながる可能性を与えてくれる。そのことは伝統文化とは逆の機能を持つ。すなわち、ある個人にとって、世界とつながる価値を持つことで、同じ国の中の他の人々に対しては、自分を個別の、ある時ははっきりと異なる者として表現することが可能となるのだ。またその近代文化の持つ世界性をよりどころに、国家に対しては、異なる価値観を対抗させて異議を唱えることを可能とする。

このことを、やや具体的にいえば、たとえば、ある国の、古くからの伝統を持つ舞踊という伝統文化が、他の国々にはその国の個別的な差異を、ユニークさを表現すると同時に、その国の内部では、形成される国民文化の中核となってその国民の間に共有性を与える。逆に、小説であるとか映画、といったジャンルにおいて成熟した作品が生まれることは、世界に対して、共通する価値を持つ国家として共有性を発揮する一方、そこに表される、たとえば、近代人の人生的葛藤が、国家に対しては、より大きな自由を要求するといったかたちで、個々人の、あるときは少数者の、他の人々とは違った個別性を保持する根拠を与えてくれるのである。やや先走った形で踏み込んでいえば、民主主義というものを、欧米の近代が生んだ、世界性を伴った政治文化だとすれば、ある国が民主主義を標榜することは他の国に同等の国民国家として仲間入りを許してもらう共有性発揮の効果がある。しかし、その同じ民主主義という文化が、実は民主主義的になっていないその国の内部では、ある個人がその国の他の人々に対して、また国家自体に対して、国を超える形で自らの個別の差異、自分は真の民主主義者である、ということを主張する根拠となるのだ。

こうした、「近代対伝統」という図式は、「近代」という時代の開始以降、それが生み出したさまざまな力、「産業革命」、「帝国主義」、「科学的啓蒙主義」に次々と遭遇した国と人々に、「文化」というものを反省的にとらえさせ、それをある配置で理解するための枠組みとして生まれ、強力に広がったのである。

さて、ここにある「伝統」というものが、過去の継続、または残存としてあるのではなく、むしろ発明、創造されたのである、という議論は広く知れ渡っている。私もその議論は正当なものだと思う。しかし、この発明の意義は、伝統というものが新たに作られた、ということにはとどまらない。その伝統というものが、近代に抗って作られた、というのではなく、むしろ、近代を補完するものとして、つまり、対の概念、枠組みとして作られた、というところにある。

まず、伝統は何もないところに作られるのではない。伝統の内容がいろいろな意味で、変形されたり、付け加えられたりしていようとも、そこには核となり、端緒となった「伝統的」な文化現象があったのである。その文化現象が、さかのぼって歴史化され、あるときは神話化され、「伝統対近代」という枠組みの中で、対照的に整序される。そうすることで、常に進行中の目の前の変化を、近代における最大のキーワード、「進歩」というものによって、伝統から近代へ、という進歩思想に基づく歴史的論理で明解にすることが出来る。そのとき、進歩をよきもの、とする価値付けも、たやすく、というより、確実なものにすることが出来る。

それゆえに、この伝統対近代、という一对の概念は、相互補完的であって、どちらも独立に存在することはない。伝統によって、近代の正統性が、進歩史観の中で与えられるように、同じく、近代文化が現在の社会に進行しつつあることで、伝統の価値は高く位置付けられるのである。時に、近代が伝統を浸食しつつあるイメージでこの対の概念はとらえられているが、近代も伝統も共に、互いに栄養を与え合って生き続けているのであり、シヤム双生児のように、その二つは切り離すことが出来ないのだ。

そうであるから、近代性、モダニティというものが世界に広がったことを、文化の運動において見ると、それは、近代文化というものが各地の伝統を駆逐していった、プロセスとしてとらえることは出来ない。一見すると、西洋の伝統が、近代の時間の中で、言語化、体系化され、そのことである種の普遍性が獲得され、近代文化として、世界に広まっていき、各地の伝統文化を滅ぼしていった、ととらえがちであるが、そうではない。各地の伝統文化は、各国の国民文化の基盤として、それぞれの政体が国民国家として立ち上がる過

程で、発見、創造され、活動しているのである。各国の伝統文化はそれぞれ異なるし、近代文化もヴァリエーションを持つ。一律に広まったのは、西欧生まれの近代文化、ではなく、「近代対伝統」という枠組みそのものなのである。

3. 遅れてきた国民国家の持つ「近代対伝統」のねじれ

さて、ここまで、私はこの近代という時代にかたちを取った国民国家全てを一様に論じてきた。しかし、「近代対伝統」という図式が、たとえば欧米とアジアで同じように機能したわけではないことに気づいている。その思考枠組みが要求するものは同じであり、それに十全に応えようとする、たとえば日本のような遅れて国民国家を形成することとなった社会では、その図式に合わせようと、けなげにもすればするほど、ある種のねじれが起きてくる。

欧米における近代と伝統の関係は、農業社会から産業社会への飛躍が持つ切断はあるにせよ。その伝統から近代への変容には、対応の関係がある、近代における科学や芸術の各分野は、それぞれ、いわゆる「伝統」的な農業社会の生み出していた、都市の文化の中に、その前身を見ることが出来る。私はやや、慎重なものの言い方をしているが、通常の文化史の中では、近代の科学のあらゆる分野は、農業社会、または前産業社会の技術、思想、宗教の中に、その萌芽と初期的な形態を探ることが出来、近代の芸術もまた、都市を中心とした文化の中に、すでに結実していたもののさらなる変容と見ることが出来る、とと一般的に考えられているだろう。さらに、そこに見られる前近代と近代の間の変容には、決定的な質の転換が見られる、という考えも、すでにフーコーを初めとする研究者の議論の中で明らかにされている。しかし、この私の論の中では、その変質は、とりあえず、その歴史的過程の内部で自生的に起きたことなのだ、としておく。そこにはいくつかの疑念が、たとえば、ヨーロッパの外部である植民地からの要素が産業革命に果たした役割をどう考えるか、といったものがあるが、ひとまずここでは保留とする。ここで問題とするのは、北米と西ヨーロッパの先進的国民国家における近代化がその「内部で自生的に起きた」ことと、非・欧米地域の前近代から近代への変質が「内部で自生的に起きた」ものではない、こととの驚くべき対比、違いである。

その伝統文化と近代文化との間に対応が付き、その変容のプロセスが、言語化されて人々の間に明らかであるとき、伝統は、近代の由来を説明するだけでなく、それを生み出す力のあった誇らしいものとして、その国とその国民の自画像、アイデンティティとなる。し

かし、もし伝統がむしろ近代化を阻むものとしてとらえられていたらどうだろう。それがその国の国民国家としてのアイデンティティの要素となると、何らかのねじれが起きるに違いない。そうしたことは、非・欧米地域では起きたのである。

その例を私が個人的に最もよく知っている国、日本に取ることとするが、それはおそらく、ある種の一般性をもって、他の同様の国にも当てはまることだろうと考える。

遅れて国民国家を形成することとなった日本のような国家では、19世紀半ばのいわゆる「開国」以降、ヨーロッパ近代との全面的な接触が開始され、「伝統」が近代化を阻むものである、との考えと、「伝統」を失うことが、アイデンティティの喪失である、との危機の感情との二つが交錯する時期を持った。その二つは強弱入れ替わりながらも、決して一方が完全に消えてしまうことはなかった。しかし、欧米が地政学的に東アジアで圧倒的な優位者として振る舞っているとき、日本にとって、近代化の道を進むことは選択する化しないかの問題ではなく、それをどのように成し遂げるかが問題であった。

そうした国民国家として立ち、帝国主義的布陣を敷くために、開国直後の、「日本」的アイデンティティが崩れることへの恐れは、日本そのものが消えてしまうことの恐れの前では議論の余地のないものと考えられるようになった。そのようにして、明治維新後の数十年、日本の「伝統文化」についてのとらえ方の振り子は、近代化を阻むものとして語る方に強く振れたのである。そのとき、移入された文化とは、具体的には西欧「文明」であるが、興味深いことに、そこでは、近代的なる文化だけではなく、西欧の「伝統的なもの」さえも、二つながらそっくり「模倣」することが行われた。それは、すでに述べたように、近代はその根拠と由来である「伝統」を対概念として必要とするのであるが、一方に、日本の伝統が近代を否定するものとしてとらえられるとき、近代対伝統の枠組みの一方を埋めるのは西欧の伝統でしかなかったからである。

それゆえ、この時期の、日本のいわゆる「文化」の面における「欧化政策」というものは、行政、軍事、産業といった先端技術的な要素の割合が高い分野とは異なり、単に近代の最先端の科学、芸術と啓蒙思想を学ぶのにとどまらなかった。それは、ギリシャ・ローマの伝統、ヨーロッパの古典から、西洋的な身体を獲得するために、立ち居振る舞い、慣習といった、衣食住のレベルまで貫くような身体技法までを「習う」、といったものであった。こうしたことは、非・西欧諸国の「植民地的な状況」においては、その近代化の切実さと、また西欧の側の無知と傲慢によって、しばしば喜劇的な姿さえ取りながら進行したのである。それは日本ではよく「鹿鳴館」における、元芸者の夫人たちによる、西洋の舞

踏の習得として語られるのだが。

もちろん、個人のレベルでは、さまざまな、意識的また無意識的な抵抗や反発が起こり、必ずしも近代化のプロセスは直線的に前進するだけではなかった。しかし、国民国家をデザインし、それを政治・外交的に押し進める人々にとっては、その存立に不可欠な近代性をあらゆる分野において獲得するためには、国家として、世界の他の「優越している」国々と、近代文化における共有性を持つことを認められることが必要であった。そのためには西洋文化の強力なる世界性と、近代性を国民に説明し、または魅惑するために、その時点の先端の西洋文化だけでなく、その対の部分として切り離すことの出来ない西欧固有の伝統を、その古典文学、音楽、美術において取り入れることを行なった。

しかし、当然のことながら、その西欧の伝統によって、日本国家の個別性は主張できない。そもそも他の地域の歴史に生まれた「伝統文化」は、前近代の身体技法的な側面を強く持つために、それを自らのものとするのはとても難しいことである。さらに、西欧の国々との共有性を獲得するために、西欧の近代と伝統とを、丸ごと模倣することが先決の問題だったとしても、存立の危機が回復された後は、アイデンティティの溶解の危機が次の問題として浮上し、国家としての固有性を西洋伝統でなく、自分たちの歴史の「伝統的なもの」の中に求めることとなったのは当然のことであった。このことが、明治の後半に、伝統に対する評価の振り子が再びプラスの方に振れることになった理由である。近代文化のさまざまなジャンルの、日本の伝統における対応を見出し、その再評価が行われた。そうした西欧近代から発した近代文化との対応を、日本の文化伝統に探す作業が、しばしば、来日した西欧人によって触発され、行われた、ということはまた興味深い事実である。私はここで、たとえば、美術におけるフェノロサと、岡倉天心に見られる、日本美術の再興を念頭に置いている。

ところが、こうして見出された日本固有の伝統には、「近代対伝統」の枠組みによって日本の文化全体の成り立ちを考える際には、また、別の本質的な欠陥がある。それは、日本の「伝統」は、今、まさに努力によって模倣、追随し、自分たちの内部に取り込もうとしている「近代文化」の由来と根拠にはならないからだ。

ここをもう少し丁寧に述べてみよう。どのような国でもそうであるように、近代化の過程で、「近代化」は必ずしも西欧の模倣というにはとどまらない。たとえば、インドにおける近代的な政体の出現には、キリスト教伝統の民主主義とは明らかに異なる種類の、ヒンズー教、仏教といった宗教伝統から生み出された近代性、モダニティを帯びたもう一つの

「民主主義」が準備された。また、先ほど上げた日本の美術の再興とは、単なる日本画の復活ではなく、絵の題材から、画材、手法、そして何よりも、絵画に求められる価値観の変容、絵画をめぐる作り手と受け手にある社会関係の変化、といった過程を経て、もう一つの近代絵画が生まれたのである。このようにして生まれた近代性は、世界性を獲得している西洋発の近代の模倣ではなく、それとは異なるものである。

ここに、矛盾、ねじれが起きてくる。

まず、伝統から近代へのプロセスが、内発的である、と考えることが可能な西欧では、ある文化現象が、歴史的な過程の中で、ある種の飛躍こそあれ、伝統から近代へ一つの歴史的な流れとしてとらえられる。そして、たとえば、具体的な文化ジャンルである音楽では、教会音楽から現時点の音楽まで、一つの対象として、みなされながら、その中に伝統と近代の焦点が対比的に同時に存在し、この論文ではあまり触れないが、生活レベルの、たとえば衣服の文化を取れば、一つの文化現象の中に伝統と近代の二つの焦点が同在する、ということがねじれを伴わずに見られる。

ところが、非西洋の社会、たとえば日本やオセアニアの状況を表現すれば、西欧の「近代対伝統」、というセットと、日本固有の「近代対伝統」というセットの二つが共に存在する、と言ってもよい。そして、前者、西欧のセットの中では、「伝統」の模倣は本質的に困難であり、後者、日本やオセアニアのセットの中では、固有の「近代」の創出は難しい。だからといって、固有の伝統を、西洋の近代の対に持ってくることは、さらに難しいだろう。日本やオセアニアが持っていた「伝統」は、西洋のそれと構造上は非常に類似しており、その類似があったゆえに、日本は近代化をどの非西洋社会よりも早く、十全に、成し遂げたのである、という日本の近代化に関する解釈もあるのだが、技術、科学の分野ならばともかく、文化の分野でそのことをいうのには無理がある。

その結果、図式的にいえば、この二セットの「近代対伝統」が、いずれも自己完結的な進歩という、歴史論理になり得ずに、互いのセットに仕方なく、不十分な補完を仰いでいる、と言うのが、日本やオセアニアで、近代化の開始以降、現在にまで続いているねじれの状況である。

4. Pacific region と Pacific Rim

これまで述べてきたことを全体として包み込むオセアニアの状況を考えたい。そのための二つの大きな前提の一つは人間というのが陸棲の動物である、ということである。人間

はこれまで陸棲の動物であるのに、地球全体をいわば支配しようとしてきた。そのとき、水は非情なる障害となるという、当たり前のことである。もう一つは、太平洋の島にいらると感じることであるが、太平洋に関わると、近年言われてきているアメリカとか日本とか中国とか、そういう国々は、実は専ら太平洋の島々を跨いでいるということである。太平洋の島々は、飛び越えられている、跨がれているという存在として在るのだ。

問題は太平洋というのをどう捉えるかである。一つは、それを、巨大な水域として捉える、つまり Pacific Region というような考え。もう一つは巨大な大陸の海岸線 Pacific Rim と捉えることである。もちろん、Pacific Rim と、水域としての Pacific Region というのが重なって、アジア太平洋世界とというものはできているのですが、しばしばそうは考えにくい。それは、その二つの Pacific Rim と Pacific Region の二つは、大きな格差がその間にあるからである。

一つは、格差というか、もう殆どステータスの違いがある。つまりオセアニアの内側、インサイドというのは国際政治・経済・文化のレベルで、明らかに遅れているか、または追いつかなければいけないような存在としてあるし、規模の点でまったく比べものにならない。つまり1億とか10億とかいう規模の国に対して、5万とか10万とか20万の人口の国なのだ。それが Pacific Rim と Pacific Region が組み合わさった一つのものとして（アジア）太平洋を捉えられない一つの理由だと考えられる。そして Pacific Rim といっても、アジアとそれ以外、簡単に言えば、西と東で、そこにもまた大きな差がある。また、オセアニアの内側でも、太平洋の島々の間で、意外にも大きな違いがある。もちろん文化が多様だというだけではなくて、生業・生活形態でも、海洋的な暮らしの地域と、山林的な暮らしの地域とがある。

このように、まずもって Pacific Region と Pacific Rim との間に大きな差があり、Pacific Rim の間には東と西の差があり、Pacific Region の間にも、単に文化の多様性なんて言っていられないような、片方は海で暮らし片方は海に背を向けるというような違いがあって、到底一つにつかまえないような地域である。しかし、実際は一つにつかまえないけれども、Pacific の島々は飛行機でもって跨いでしまうので、殆ど無視していても構わないというのが、多分太平洋沿岸の国々の立場だろうと思う。

もう一つ別の見方で、太平洋と人間との関係を考えて、一番最初に述べた地球が水の惑星であることに対して人間が陸棲動物であるということ、そこから起きる人間の技術による水との格闘の歴史が思い起こされる。最初に、太平洋にモンゴロイドがまずアジアの

方から南北アメリカに渡って行き、次に南中国から島々に移住していくという形で、ベーリング海を渡ったり、太平洋の海域を人間が動いたりして、次第にそこにある土を求めて動いていったということがある。その次にヨーロッパから、いわば探検者、discoverer たちが行ったということである。しかしながら、探検者たちが大きな船で太平洋を往き来するようになって太平洋が、その水が、征服されたかというところ簡単ではない。例えば、米国から日本を訪れたペリーはインドの方から沖縄の経て、江戸に達した。決して太平洋を渡ってきたのではない。太平洋を渡るのは 19 世紀の半ばにおいてもそんなに易しいことではなかった。現在でも、まだ海は船によって時間的には完全に克服されてないうちに飛行機ができてしまったために、太平洋の島々はその上を跨がれてしまっている。

今また我々は、なぜかインターネット革命というような言葉でもって新しい時代が始まってくるような予感をもっているが、インターネットというのが太平洋の島々にどう関係し、どう変化を与えるかというのは大きな事柄だろうと思う。

ここに一つの問いが湧く。島国、太平洋の小さな 5 万とか 10 万とか 20 万、それこそ出稼ぎ者の送金によって成り立っているような国は、いわば国民国家としては非常に遅れているのだけれども、ひょっとすると国家としては先を行っているのではないか、という問いが。我々が我々の国家をどう変えていくかというときに、国民国家というのはもう概念として古い、と、次の何か新しいものを考えなきゃいけないといって格闘しているわけだが、我々がいわば辿り着こうとしているのは、ひょっとしたら今の太平洋の小さな島国ではないかと思うことがある。別の意味でのある種のユートピアみたいな、パラダイスみたいなことが、考えられそうである。それはなぜかということ、太平洋の島国に行きますと、国家というものの緩さ、その寛容さというものを感じざるを得ないからだ。太平洋の島に飛行機で降り立ち、税関を通るときなどのあの気軽さというのは、これはひょっとして、我々が国家と呼んで、今そちらに向かうべきだ、と思っている方角の何かある種のモデルではないかと思えるときがある。そこには、明らかに、国民というようなものではなく、新たな市民、地球大に広がるネットワークの上に成り立つ地球市民、というようなものが考えられる。

5. 文化の新しい担い手——国民から地球市民へ

かくして、私の人類学者としての調査地域である、日本などよりはるかに遅れて国民国

家の仲間入りをした太平洋の国々は、様相が違っている、ということが出てきた。

つまり、ここにいたって、そうしたオセアニアなどの後発の国民国家に見られる、その枠組みとねじれに関して、根本的な変化を要求する事態が起きている。現在、グローバリゼーション、またはグローバル化と呼ばれる地球大の現象のことである。第二次大戦後、経済的な分野における、資本と市場の世界的な統合が進んでいたが、冷戦の終結はそのことを加速した。その動きは同時に地政学的な意味合いも持っていたのだが、地球上の人々の暮らしと価値観にも同様の変化が見られるようになった。もとより、これまでの近代化の中でも、文化のグローバルな伝播、という側面はあったが、それはこれまでに地球上に起きた人類史上のさまざまな文化の伝播という運動の、次元を変えたものであると理解することが可能であった。しかし、現在起こっている文化のグローバリゼーションには、これまでには見られないものがある。

それは、一つに、グローバルな文化伝播が一方向に行われるのではなく、乱反射的であること、二つに、グローバルな動きとは逆方向と見られる、文化のローカル化、もしくは「民族化」である。

グローバル化の方向は、近代文化の世界大の進行の中では一様であった。それは西欧化と同義であったように、欧米という中心から、「その他」という周辺への、一方向の運動であった。しかし、現在起きているのは、たとえば、ハンバーガーの味とシステムの世界制覇とは違った、韓国料理であれ、日本料理であれ、いわば周辺の食文化が世界に逆に広がる運動であり、フラダンスに見られるように、周辺の伝統舞踊が、伝統固有の意味から離脱して、あるフィジカル・エクササイズ (physical exercise) として受け入れられている事態である。もとより、「周辺」の食文化が世界大に広がったのは、中国料理が早く、かつ広範囲であろう。しかし、それはあくまで、異文明の料理として西欧が取り入れたのであり、中心と周辺という図式は崩れていなかった。しかし、たとえば「すし」というものの広まり方には、それへの異国趣味はなく、世紀の変わり目の「健康」に対する最先端的関心とセットになって進行しているのである。そこに中心と周辺、近代対伝統の図式はない。

さらにこのグローバル化は、中心からの文化伝播に見られる、「正統性」への固執はない。SUSHI は自由にその新種が作られ、フラダンスは、新しく作られる音楽によっても踊られ、日本の安アパートを舞台に繰り広げられるテレビの漫画ドラマはフランスの少年少女に、パリ郊外の出来事として見なされている。そして、この文化のグローバル化の動きの真の

新しさは、これらの正統性の無視と隣り合わせに、真正なるすしへの希求も、フラダンスの聖地であるハワイ島で伝統的なマスターから秘技を伝授してもらいたいという願いも、同時に存在する、というところにある。「乱反射」という比喩が指すのはこのことである。

二つ目の、グローバル化に見られる特徴は、その運動とは正反対の方向と見られる、反グローバル化、またはローカル化、民族化である。多くの文化人類学的報告、また、私自身の指導学生たちによる直接的な最新の情報でも、世界の周辺と見なされつづけてきた地域の、文化の再興の動きは、広範囲に、かつ持続的に高まっている。最も耳目を集めるかたちで起きたのは、イスラム教の活性化であろうが、そのような世界的な関心を引くものではない、はるかに小規模な、しかし、その地域には重要な文化の見直しが起きている。その事例は枚挙にいとまがないのであるが、すでにあげたフラダンスを例に取れば、観光的なフラダンスでもなく、健康志向の人々のエクササイズでもない、ハワイの先住民運動のシンボルとしてのフラダンスのとらえなおし、というものが起きている。そこでは、フラダンスが固有の伝統として、歴史の再構成の中で、見直されているのであるが、すでに述べた、国民国家の成立要件としての「近代対伝統」の一方を埋めるものとしてではなく、国民国家の中で、「少数民族」がその主張を行っていくときの根拠になっているのだ。

しかし、こうしたことは、ある意味で既に起きているとも思える。抑圧された少数民族が国家に対抗し、自決の権利を勝ち取り国家として独立し、「民族」は「国民」に昇格する、といったことは、植民地の独立を含めれば、特に 20 世紀の後半において、頻繁に起きたことである。しかし、ハワイで起きていることが、その国家であるアメリカ合衆国に対し、こうしたシナリオにそって現実的に行われているとは考えにくい。むしろ、そこに見られる、ハワイを含む他のポリネシア諸民族との文化的類縁性を考え、ハワイを超えた、「ポリネシア」という文化体を想像しているところに、このローカル化の真の意味があるだろう。このことは次の、そしてこの論文の最後の議論に関係する。

すなわち、こうしたグローバル化とローカル化、それを合わせて、日本のビジネスマンの和製英語に始まったというグローカリゼーション (Glocalization) の担い手は誰なのだろう、ということである。

近代の担い手が、国民であったことはすでに述べた。しかし、そこからさかのぼって、そうした近代を準備したのは、啓蒙主義と科学主義の担い手であった、西欧の市民であった。その市民がどこから始まるか、は西洋史をギリシャ・ローマからひもとくことになるので、この発表には、手に余ることだが、そうした市民の意識は、国民国家が成立した後

にも、社会の、国民とは別のレベルの実体として存在しつづけていた。近代文化、のコスモポリタニズム性は、そうした意識によって支えられていて、すでに述べた、近代文化の共有性をよりどころに、「国家に対しては、より大きな自由を要求するといったかたちで、個々人の」個別性を主張したのは、こうした市民意識の持ち主であつたろう。

日本では、こうした、自立した個人、民主主義の担い手たる市民、というものが育たない、ということが繰り返し慨嘆されてきた。しかし、こうした市民意識、というものの自体、移入しようとして、果たせない、「ヨーロッパ伝統」である、としたら、日本に市民を育てようと言うことはもう一つのねじれだったのかも知れない。日本の高名な歴史学者は、日本人の意識には「社会」はなく、あるのは「世間」であるとし、それがいわゆる西欧の個人や市民とは異なる自己と他者の意識を作っていることを明解に述べている。

グローバル化の担い手として、すでに名付けられた言葉、ネチズンがある。これは、インター「ネット」と「シチズン（市民）」の合成語としてあるのだが、その実体と、それが作る社会関係がどういうものであるか、はまだ明らかでない。私は同様の言葉として、「地球市民」という語を考えたことがある。それは日本で2005年の愛知万博に担い手は誰か、と考えたとき生まれた言葉である。19世紀から20世紀にかけては国家間の覇権争いの、20世紀には企業間の競争の、それぞれ展示場として機能した万博に、新たな意味を吹き込もうとして地球市民という主体を構想したのだ。言葉自体には何の独創性もないが、その新しい主体とは、「私たちの地球が有限であることを自覚し、その地球に対する現在及び将来の責任を60億の人々と共有し、ある時は地域（ローカル）の、またある時は国境を超える（グローバル）問題に、それぞれの場面で適切に対処し、そうした活動を自らの責任において行う人々のことである。」

ここには、新たなグローバル化とローカル化を生きながら、国境を越えて連帯しようとする人々が想定されている。たとえばNPO・NGOの活動は、地球市民的な動きの具体的な表れである。ネチズンという言葉と呼応して、こうした活動は、インターネットを初めとする情報技術の発展によって、さらに活発化している。それは単に、活動をサポートしてくれる技術が加わった、ということにとどまらない意味があるだろう。インターネット、という網（ウェブ）状のシステム自体が、グローバル化・ローカル化の「乱反射」的な運動と表裏一体なものとして生まれ運営され、発展しつづけているというのが事実だからである。

今私たちが目の前に見ているものは、近代における「近代対伝統」の枠組みの変質であり、その枠組みがもたらした、遅れてきた国民国家におけるねじれからの解放かも知れない。明らかに伝統は、近代との対であることを離れて、ポスト近代の方向に再編成されていると見える。また、「近代対伝統」の枠組みが、私たちにもたらしたねじれ、すなわち、一つに、私たちの伝統から生まれていない近代を生きなければならない、「ずれ」と、二つに、伝統が近代を阻害するものとして否定されたり、失われたアイデンティティを回復するものとして偏重されたりする、両端への「ぶれ」、とが、新たな事態の中で、溶解しようとしているように思える。このグローバル化とローカルかの潮流をを、単なる、枠組みの消滅と、それに伴う無関心（アパシー）と危険の増大に終わらせない為には、その担い手である新たな地球市民が、どのような 21 世紀のパブリックな文化創造のための、地球大に広がるネットワークを形成出来るか、にかかっている。

6. 今後の研究の方向

これまでに理論的に考察したことが、調査対象の中に見られることを最後に述べたい。

(A) ハワイ：

調査対象としては以下の 3 種のカテゴリーがあげられる。列举すると、(1) 教育機関の 2 校(カメハメハ高等学校;イオラニ小・中学校)、(2) 私営のフラダンス教室の 2 校、(3) 同好者の集まりであるフラダンスグループの 1 団体、である。調査方法としては、1～3 はいずれもハワイ在住の知人（ビジネスマン、研究者）からの紹介で接触し、それぞれの練習場面の観察及び、教師、組織指導者とのインタビューを行った。

その結果、フラダンスが身体のエクササイズとして、たとえば太極拳のように、またスポーツにおける柔道のように、そのローカルな文化性とのつながりを離れて、グローバルな「普遍性」を獲得しつつある動きを把握することが出来た。たとえば、フラダンス教室や、フラダンスグループで、その運動は非常にシステマティックに出来上がっており、他の国、他の文化に持っていくことが可能となっていることがわかった。また、それらの教室、グループのメンバーはハワイの複合的なエスニックな状況を反映して、いろいろなオリジンの人々が加わっており、日本、メキシコなどかなりの数の国々でフラが愛好されていることに対応するものであった。

しかし、その一方で、ハワイ独自の文化としてのローカルな面を強調する動きがあった。すなわち先住民としての「ハワイ人」のフラダンス、という側面が学校の教育の中で強調

され、また矛盾するようであるが、教室やフラのグループにおいても見られるのである。この点で、カメハメハ高等学校では、かつてフラダンスが「遅れた」文化として禁止されていたのが、ここ15年ほど前から逆に、ハワイ人の最高の表現として、その習得が奨励されているのは興味深い。そしてさらに、「ハワイのフラ(local)」、「世界のフラ(global)」という二つの方向性に加えて、タヒチとの文化類縁性や他の太平洋諸国のダンスとの影響関係にフラの本質的な性格を見いだそうとする、「ポリネシア(太平洋)のフラ」という方向も新たに生まれていることが見いだされた。この三つの方向性が見いだされたことが今回の成果であった。今後はこれらの仮説を検証していくことになる。

(B) タヒチ：

調査対象としては以下の3種のカテゴリーがあげられる。列挙すると、(1)教育機関の1校(国立コンセルヴァトワール)、(2)私営のタヒチアンダンス教室の1校、(3)同好者の集まりであるタヒチアンダンスグループの1団体。調査方法としては、1～3はいずれもタヒチ博物館館長及び、タヒチ在住の知人からの紹介で接触し、それぞれの練習場面の観察及び、教師、組織指導者とのインタビューを行った。

その結果、タヒチはハワイの後に訪れたため、当初、フラと同様の枠組みでアプローチしたが、身体エクササイズの側面は相対的に弱く、むしろ、一般に芸術に見られる「創造性」が感じられた。そこには、タヒチアンダンスが、19世紀において禁圧され、数十年のブランクの後に再創造されたものである、という歴史的背景があると考えられる。この印象は私が調査の中心に置いたダンスグループが、ダンスを習うことではなく、ダンスのプロのグループとして、公演を行うことを大きな目標としているグループであったという、調査の内容から来たと考えられる。しかし、国立のダンス・コンセルヴァトワールでも、フラに比べたときの「定型性」のなさは、過度にすら見られる「女性・性」の強調というかたちでの、「創造」に向かっていると思われた。また、私営のダンス教室でも、それが実際可能かどうかは別として、観光用であれ、芸術としてであれ、プロとして立つことが目標とされている傾向がある。また、直感的にも、その激しい腰の動きを伴う踊りは、フラのように一般的に広まる踊りとは違う方向をめざしていると見えた。ここで今後調査すべきことがらは、仏領ポリネシア海域での核実験への激しい抗議に見られた「タヒチ・ナショナリズム」の中で、最も可視的に見られるタヒチアンダンスがどう結びついていくか、ということである。

しかし、こういったことがらを保留するとしても、タヒチアンダンスに、現代の前衛に

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティー太平洋芸術祭を焦点として―

も通じるような「創造」、「自己（ことにセクシュアリティ）表現」の要素が見いだされたことが今回の成果であった。

こうして得られた知見は、いずれも、オセアニア地域のダンスの特徴的な例である、ハワイのフラダンスとタヒチのタヒチアンダンスが、その内部に向かって新たな意味を獲得するとともに、パシフィック・リムが作り出す政治的な環境の中で、新たな方向性を持ちつつあることをうかがわせる。今後は、太平洋芸術祭の政治文化的な意味を他の分担者と再検討する中で、こうしたダンスが、太平洋全体の持つ複雑な文化磁場において、どのようなメカニズムを持ち、また、今後持つようになるかを、さらに精緻に明らかにしていこうと考えている。

第6章 フレンチポリネシア代表团についての考察

桑原 牧子

1. パシフィックアートフェスティバルとフレンチポリネシア

カレン・スティーブンソンが言及するように、フェスティバルの概念はポリネシア社会一般的に、経済、政治、農業、儀式に密接に結びついて重要な役割を果たしてきたが、それはタヒチ社会においても例外ではなかった。今日、タヒチにおいてフェスティバルは新たな文脈において重要な意義を持つといえる (Stevenson 1990、1992)。

タヒチでは、毎年六月の末から四週間、フェスティバル、ヘイバが開催される。期間中、ダンスコンテスト、カヌーレース、槍投げ、果物運び、石上げ等の伝統的スポーツのコンテスト、アオライティニハウではアーチザン村が設立され、木彫り、ココナッツ繊維編み、貝や木の実のネックレスの販売等、行事が連日行われる。

また、マルケサス諸島では、四年に一度、各島からの代表团が一つの島に集結し、歌と踊りの祭典が繰り広げられる。

いずれのフェスティバルも、フランス植民支配の歴史的流れの中、アイデンティティポリティックを司る上で欠かせない役割を果たしてきたといえる。

この報告書において、第八回パシフィックアートフェスティバルにおけるダンスパフォーマンスと入墨を中心に、これらを通して、フレンチポリネシア代表团がいかなるアイデンティティを形成し表現していったかをみていきたいと思う。

2. フレンチポリネシアン・アイデンティティ

ニューカレドニアの文化庁デヴェ・ゴロデ氏は、レ・ヌベール・カレドニー紙のインタビューにこう答えている。「このイベントは今年最も重要なものであるといえる。パシフィックの人々が集結し、一緒に地べたに座り、歌を歌い、踊り、交換し共有することこそ我々がフェスティバルに見いだしたい意義である。」(2000年10月25日付けレ・ヌベール・カレドニーP. 10)ゴロデ氏のスピーチに出てくる交換と共有という言葉は、ゴロデ氏のみならず、フェスティバル期間中、多くの参加者、開会関係者によって口にされたものである。この二つの単語は、太平洋島々の人々全てが幾つかの文化遺産を共有していることを示している。そして、その文化遺産は一方で類似し、他方で異なることを現している。共有するものの差異と類似を確認し交換することは、通常は広い海に遮られて

いるポリネシア、メラネシア、ミクロネシアの人々が一つの土地に集合し、踊り、歌い、語り合い、寝起きを共にすることによって可能になることを示唆している。

この交換と共有のイデオロギーを基盤として形成されていくポリネシアン・アイデンティティとはいかなるものかをまずはみていきたい。

一般的な現代人の我々は、網目化し、断層化した人間関係に則してアイデンティティを形成し表示し、社会、あるいは世界の中で自らの位置づけを行っている。例えば、タヒチのパペーテに住む一人の男は、外国人観光客に対してはタヒチ人として、フランス政府に対してはマオヒとして、タヒチ人の友人に対してはライアテアンとして、ヨーロッパを旅行している時はポリネシア人として自己を定義し表示していく。つまり、アイデンティティの形成とは自己のカテゴリー化であり、自分が誰であるか、いかなる関係をどの他者との間に築くかによって決定されていく弁償的な作業である。つまり、カテゴリーは不動でも絶対的なものでもなく、アイデンティティ形成の過程において、生成され変形される。

一個人がこの弁償的な作業に関わる時点で、参照すべきカテゴリーが既に存在するわけだが、そのカテゴリーの持つ歴史性、社会性もまた流動化する。しかし、このようなアイデンティティ形成は、歴史的時間との関係において矛盾を含みながら概念化されてきた。カテゴリーは時の流れの中、異なる文脈において変化し、我々はそのカテゴリーを本質化することによって、歴史の流れのある特定の瞬間に固定されたカテゴリーに自らをアイデンティファイ（同一化）する。

また、アイデンティティ形成は、ダイアナ・ファスが言及するように、「自己と他者、主体と客体、内性と外性の関係の問題」であるともいえる（Fuss 1995 : 428）。アイデンティティ形成において、我々は自らを一定のカテゴリーに含め、同時に、そのカテゴリーから他者を排除する。インクルージョン（包含）とエクスクルージョン（排除）は、本質主義者にとってはジェンダー、民族、文化の本質によって決定し、構成主義者にとっては、関係の相互作用によって決定する。

民族的、文化的性質は、コロニアル、ポストコロニアル下において、原住民自身からのみならず、西欧人側からによっても本質化されてきた。始めは、非西欧人、他者の象徴は取り留めのないものであるが、次第に「単純で、鮮明で、追憶的で、用意に掌握でき、広く認識されている」像として固定されていく（Hall 1997 : 58）。これはステレオタイプ化であり、これは植民地の住民である他者を理解し象徴する上での一つの方法であったと言える。

ステレオタイプ化することによって誇張され植民地化される者の他者性はフェティサイズ（物神崇拜）される。ホミ・バーバが説明するように、「フェティシズムは常に全体性・類似性の擬古的な肯定と欠如と差異が結びついた懸念との間のプレイ、もしくは揺れである」（Bhabha 1994 : 74）。民族、文化、皮膚の違いは、他者を認識し同時に拒絶することによって明確にされるのである。

過去はフェティスティックな象徴の中に固定されているかのようにも見える。原住民のステレオタイプ化したイメージは植民地ディスコースの中に捕らえられている。

実際、ステレオタイプは完全に固定することはできない。原住民は西欧移植民が自分達のイメージをステレオタイプ化することを拒否し、歴史の一時点で固定化することを否認してきた。ステレオタイプ化されたイメージ自体は変化するが、西欧植民支配者は、原住民のイメージを固定し不変的のものとして自然化する欲望を抱き続けて来た。

では、コロニアル、ポストコロニアル、ネオコロニアルといった歴史の流れの中で、いかなるアイデンティティのカテゴリーがフレンチポリネシアに生きる人々によって位置づけられてきたのであろうか。「ポリネシアン」、「マオヒ」、「タヒチアン」、というカテゴリーをみていきたい。

「ポリネシアン」はフレンチポリネシアの諸島に住む原住民を指す最も一般的な形容詞である。しかし、「ポリネシアン」は同時にサモア、トンガ、ハワイ、クック諸島、イースター島といった他の島の人々も指す。それぞれの島の住民が隣接する島々の人々とは異なる独自性と特殊性を強調する一方、ポリネシアンというカテゴリーに自らを同一化することによって、自分達が類似していること、文化遺産を共有していることを認識する。ポリネシアンの集団性を全面的に宣言していくことは国際政治の場で意義付けが行われる。

「マオヒ」というアイデンティティは古代の時間を近代に移し再創造したもので、島の自然環境を土台としている。ラアポトは以下のように言及する。

私はマオヒである。それは私の生き方に組み込まれたものである。木々、一般的に植物は、薬として、食料として、自らを投影するものとして、ポリネシア人の生活において重要な役割を果たす。したがって、島の土地と関連を持たない外国人が現れた時、彼はフツ・パイヌ（放流した木の实）と呼ばれる。この木の実は、波に流され、偶然に放流した土地の砂に根を張る。（Raapoto 1988 : 3）

「マオヒ」という語彙は、ニュージーランドやクック諸島のマオリと関連からポリネシアの人々を文化的に政治的に結束させる。エリストンが示唆する通り、マオヒ文化復興は

1980 年代に太平洋全域に渡って起こった出来事によって推進された (Elliston 1997)。このような島、土地との結びつきから、独立運動、非核実験のプロテストを通して、マオヒ・アイデンティティはフランス政府への対立を宣言する政治性を孕むことになる。

「タヒチアン」は、基本的にタヒチ島出身、もしくは、滞在の人々を示す単語である。「タヒチアン」は、また、西欧のコンテクストにおいて、文学、メディア、観光において表象されるフレンチポリネシア在住の人々をしめす。ラアポトが言うのは、

彼らは私をタヒチアンと呼ぶが、私はそれを拒否する。私はタヒチアンではない。この引喩は、基本的に、扇動的で、ツーリストティックで、スノブで、ラビッシュな素質である。「タヒチアン」は、リヨンか日本で印刷され、その地の素材で作られたパレオシャツである。それは、「タヒチアン」と呼ばれるマルケサスのティキであり、「タヒチアン」というラベルの下でペーパーで売られているトンガのウヴェア、サモアのタパと同じである。それらは、外国人が、ヨーロッパのどこか、たとえば、フランス、ドイツかどこかのアパートで、近所の匿名の誰かに、自分がタヒチに行ったことの証拠となる、自慢げに見せびらかす類のものである。タヒチは西欧世界が同郷人の為に作り上げたエキゾチックな製品である。(Raapoto 1988 : 3)

このように、「ポリネシアン」、「マオヒ」、「タヒチアン」のカテゴリーは、植民地の歴史を反映し、フレンチポリネシアの今日を生きる人々の外の世界との政治的、経済的、文化的関わり合いを形成し、象徴しているといえる。

3. フレンチポリネシア代表团

第八回パシフィックアートフェスティバルは、2000年11月23日から二週間、ニューカレドニアのヌーメアにおいて開催された。フレンチポリネシアは、フェスティバルに向けてダンサー、ミュージシャン、コーラスを含むダンスグループ、彫刻家、ココナッツ繊維編み、貝、木のみのアクセサリー作り、入墨師を含むアーチザンのグループ、計百五十人を送りこんだ。

フレンチポリネシア代表団のディレクター、ジャン・ポールランデは、代表団を「Aha Tau (アハタウ)」、五つの組み紐が編み込まれた「聖なる時の結束」と名付け、それはソサエティ、マルケサス、ツアモツ、オーストラル、ガンビエのフレンチポリネシアの五諸島が結束することを意味するとした。アーチザン、ダンス、ミュージシャンのグループはその

概念に基づいて結束された。

パシフィックアートフェスティバルは、カレン・スティーブンソンが言及するとおり、ヘイバの延長上にあり、タヒチ人の文化的アイデンティティ形成に大きく関わっているが、そこで表示させられたアイデンティティはヘイバのものとは異なっているといえる (Stevensen 1999)。

以下の節では、主にダンス、入墨を中心に、フレンチポリネシア代表团が、パシフィックアートフェスティバルにおいて、国内の祭典、ヘイバといかに異なるリプレゼンテーションを行い、いかなるアイデンティティを形成し表示していったかを具体的に考察していきたい。

4. フレンチポリネシア代表団のダンスショー

フレンチポリネシア代表団のダンスショー、*Mau'i e te vehera'a o te tau* (マウイの時間の旅) は、ティバウ文化センターのカミヨのオープンステージで催された。当初、26日、27日、28日の晩で予定は組まれていたが、雨天で開催式が24日から26日に移されたことから、26日のパフォーマンスは29日に変更された。三夜のショーに訪れた観客の総数は約六千人に上ると推定される。

フレンチポリネシア代表団のダンスグループは、既存のプロフェッショナル、或いは、アマチュアのダンスグループや、ヘイバの優勝グループではなく、パシフィックアートフェスティバルの為に新たに編成されたグループである。その主なる理由として、ヘイバでは各島、地域で編成されたアマチュアグループ、独自のキャラクターを持つプロのダンスグループ、とそれぞれが独自性を強調して競い合うことが根底にあるのだが、パシフィックアートフェスティバルに向けては、フレンチポリネシアを代表するもの、つまり、フレンチポリネシアの異なる諸島の特質を総括するものを形成する必要があったことが挙げられる。したがって、ダンスショーはタヒチから始まって、マルケサス、ツアモツの音楽とダンスで形成されていた。

ダンサー、ミュージシャンのほとんどはタヒチ在住で、通常は、プロフェッショナル、もしくは、アマチュアのダンスグループに所属している。パフォーマンスは、ダンス、音楽、衣装共に近代的な演出を施されているが、ソサエティ諸島のものを基盤としている。1999年ヘイバの伝統舞踊部門の課題がツアモツであったことから、代表团に加わった多くのダンサー、ミュージシャンがツアモツの踊り、音楽を既に経験しているが、ダンサ

一のほとんどはマルケサスの踊りを観る機会があったとしても、実際に踊る機会はいまだに持ったことがなかったと思われる。

ダンスショーの主題はマウイ伝説で、物語は近代化の進むタヒチを生きる青年マウイが、自分の先祖、伝説、伝統文化を調べ、理解していく過程を表現したものである。それは、第八回のパシフィックアートフェスティバルの主題、「昨日の言葉、今日の言葉、明日の言葉」を踏まえたものでもある。ステージには大きなスクリーンが設置され、踊りの合間にマウイがタヒチの伝統文化、伝説に目覚めていく過程が逸話として流される。ショーの中でテクノロジーと近代的なタヒチの青年の生活が神話と伝統的文化を主題にしたダンスに織り込まれていく演出である。

ダンスショーは四幕で構成されている。

第一幕は時間の旅 (te tare i roto i te tau) と題し、でヴィヴォ(vivo)とパフ(pahu)の轟きで幕が上がる。ヴィヴォは、鼻で息を吹き込むことによって音を出す伝統的笛で、パフは手の平で叩く太鼓である。伝統的多声音楽を鼻笛がそれぞれの音声を担うものに案を得ている。続いて、パタウタウ(pata'uta'u), 叙唱的な歌で、歴史的な出来事や家系を記憶するために使われた。音楽は幾つか異なるスタイルの混合で、リーワード諸島のタラヴァ・ロマタイ(tarava raromatai)で終わる。

オレロ(oreo)、演説はポリネシア文化では重要な役割を果たしていた。それぞれの酋長は専用の演説者を通して社会的な変動の予知をさせていた。

それに続くのは、狂った男達の戦い (te 'aroa'a a te nevaneva) と題し、男性ダンサーによる踊りが展開される。ネヴァネヴァは地位の高い酋長の哀悼を締めくくる儀式で哀悼者に伴われるものである。狂った男達は彼らが出会う者、手当たり次第、打ちのめすので、人民は彼らが来ると逃げる。戦士のダンス、オテア・ターネ(ote'a tane)はパーカッションのリズムに特徴付けられる。そして、ヒメネ・ルーアウ(himene ru'au)。ヒメネ・ルーアウは宗教的な歌で時代の変化を前にメランコリーとノスタルジアを引き起こす。続くオレオでは神神の憤怒による災いが告知される。三人のネヴァネヴァは既存の秩序に反撃を加える。

第二幕は「マウイの点火」(ote'a 'amui) と題し、トエレのリズムを背景にファイヤーダンスで始まる。ここでは、火は知識とその伝達を意味する。ヒヴィナウ(hivinau)がそれに続き、アパリマ('apa rima)、ウテ(ute)と展開していく。アパリマは手の動きの豊かな表現力の優れた踊りである。近年導入された西欧の楽器、ギター、タヒチバンジョー（ハワイ

のウクレレとは異なり、ハイピッチなもの)の演奏が伴われる。**Te oho no te aroha** (恋の約束)と題されたこの歌はポリネシア人の土地と文化への密接な繋がりを描き出している。ウテは**e parau no te hiro'a**(文化からの言葉)と題し、二人の少女が二つの異なる文化の選択を現す。本来、ウテは観客を楽しませる即興のダンスであり、選択されるテーマは様々である。旋律はヒメネ・タラヴァ(**himene tarava**)のものを元になっている。

第三幕は、タナオア伝説に基づくマルケサスの踊りと歌で構成される。それはファトゥウク島へのカヌーでの旅をテーマにしている。まずは、ハアナウナウ(**ha'anaunau**)とハヒ(**hahi**)で始まる。これは伝統的な歓迎の歌である。続いて、マルケサスの太鼓の音を伴奏に男性ダンサーによるハカ(**haka**)が繰り広げられる。ハカはカヌー作りや共同の作業を行うことを目的として男達の力を団結させる為の踊りである。プトゥ(**putu**)は権力を持つ一家の長男が公式に披露された時、それを称えて男達によって踊られる踊りである。通常はそれにカヴァの儀式が続く。ラリ(**rari**)は男女が地面に列になって腰掛け、歌われる娯楽の歌である。女性は歌に合わせて手の振り付けをする。ここでは、神話のヒーロー、タナオアの復讐の旅を示唆する。そして、マルケサスの祭り、コイナ(**koina**)を締め括る歌と踊り、タペア(**tape'a**)でこの幕は降りる。

第四幕はツアモツをテーマとした踊りで構成されている。オリパフ(**ori pahu**)は、太陽を象徴するマウイと月を象徴するヒナの出会いを舞う。この踊りは男女の相互的補足を象徴する。続くハカパウモトゥ(**haka pa'umotu**)は黒蝶貝の収穫を現している。**E hopu ana vau** (潜る)と題するテキは非常にソフトなリズムのツアモツのコーラスである。カパ(**kapa**)はギターとタヒチアンバンジョーの伴奏のもとに展開されるアップビートな踊りである。そしてタラヴァ・タヒチ(**tarava Tahiti**)に続く。最後は、今世紀初めのリズムとサウンドを取り入れた音楽、昔ながらの振り付けの踊り、オテア(**ote'a**)で締め括られる。

5. タヒチの入墨

グローバル化の波はタヒチにも押し寄せ、若いタヒチ人はソニーのウォークマンでボブマーレイを聴きながら、マクドナルドのビッグマックをかじり、ヴォーグ誌を捲る。一部の外来文化は、タヒチの文化的、社会的コンテキストにおいて意味づけをされ、地元の文化として根づいていく。

近代化、グローバル化の影響とそこでの伝統文化の位置付けは上で述べたダンスショーのみならず、フェスティバル期間中の入墨にも顕著に現れていた。パシフィックアート

フェスティバル期間中の入墨を検討する前に、まずは、タヒチ島での入墨の一般的特徴を押さえておきたい。

1830 年代に宣教師に弾圧されてから、1980 年代までタヒチの入墨の慣習は途絶えたとされている。しかし、1970 年代にはタヒチでストリート、及び、刑務所で入墨は彫られていた。そのほとんどがハート、十字架、薔薇といった西欧の入墨デザインであり、ポリネシアデザインの入墨を入れる者はほとんどなく、当時、タヒチで入墨は受刑者と売春婦の印とみなされていた。

ポリネシア入墨の復活は 1970 年、1980 年代のタヒチの文化復興運動との関連で起った。フレンチポリネシア内の他の離島からタヒチのパペーテへの移住が増え、ツアモツでの核実験施設、ファアアの国際空港が設置され、タヒチの近代化、都市化は急速に進んだ。パペーテ、及び、その近郊で暮らすタヒチ人の多くは、その近代化と都市化の中で、フランス植民地化と文化の違いを認識し始めた。ナショナリズムもこの文化復興運動に密接に結びついていた。自分達の環礁内での核実験を目の当たりにして、タヒチ人はフランスからの独立の必要性を切実に意識し始めた。言語や昔から島の環境と生活に結びついて行われてきた慣習を再認識していくことによって形成されるカルチュラルアイデンティティはマオヒの土地と人々をフランスから区別する役割を担う。文化復興運動と独立運動はタヒチ人が自らの過去を再び獲得しようとする欲求と西欧文化を拒否しようとする意志から生まれたといえる。

ポリネシア入墨は 1980 年の始め、文化復興運動の一部として再開した。ハーフタヒチ人で、ハーフノルウェー人の、タバナ・サルモンは自らの文化的起源を探ろうと文献調査を行い、ポリネシアの伝統的ダンス、ファイヤーウォーキング等を一般の人々に紹介、伝統的文化として再認識させた。ヌクヒバ島出身のテヴェも自分のマルケサス人としてのアイデンティティを意識し、マルケサス戦士が施したものと同様の入墨を入れることを望んだ。当時、タヒチには伝統的な道具で昔ながらのモチーフを彫ることの出来る入墨師がいなかったことから、タバナとテヴェはサモアを訪れ、サモアの入墨師によって入墨を入れる。

タヒチの入墨は、次第に受刑者や売春婦とのネガティブなイメージから離れて、マオヒアイデンティティを形成する重要な要素として、さらには、身体を装飾するものとして一般に受け止められていくようになる。

1986 年、伝統的な道具を使つての入墨は衛生的な理由から禁止された。代わりに、旅行

用電気髭剃り機を改造したものが新しい入墨の道具として発明され、地元の若者達の間にも普及した。それによって、入墨は誰にでもより簡単で実行出来るものとなった。自らを入墨師とみなさなくても、自分自身の、もしくは、他人の身体を彫った経験のあるタヒチ人は多い。フルタイムで彫っているプロの入墨師の多くも、兄弟、従兄弟、友人、親戚で練習をつんでから、入墨を職業にしている。

入墨を彫る人の多くは入墨で生計を立てているのではなく、余暇として楽しんでいる。仲間、親戚を彫る場合、入墨の代償としてヒナノ（ローカルビール）を何本か、ビゾン（地元で人気のオランダ産のタバコ）を幾箱か、もしくは、腕全体を彫って 5000 F といった非常に低格安の料金を代金として受け取ることが多い。他に仕事を持っており、夕方仕事が終わってから、或いは、週末に彫るのが一般的であるが、定職を持たぬ青年で仲間と時間を潰している時に彫る場合もある。

タヒチ人にとって初めての入墨は十代の始めに友人の手で入れられることが多い。それらの多くは、単純なデザインであり、例えば、三つの点であったり、ハートであったり、或いは、自分のボーイフレンド、ガールフレンドのイニシャルであったりする。出来がさほど良くないものがほとんどで、後日、彼らはプロの入墨師のところを訪れ、それらの入墨を修正、もしくは、カーバーアップ（新たなデザインを古いものの上に彫って覆ってしまうこと）する。これら裁縫用の針一本で突ついてインクを入れていく、いわばホームメイドの入墨を施す理由としては、他にすることがなくて退屈していたからというものが多い。彫っている最中にアルコール、もしくは、マリファナの飲用をする場合もある。後に、両親に見つかり叱られ、あまり美しく仕上がっていないことから彫ったことを後悔する者も多い。

アーチザンによる伝統工芸の生産は島の観光化と密接に結びついて発展してきた。ファア国際空港が開かれてから、タヒチは国際的に休暇のデスティネーションとしての地位を確立した。毎年、約 190000 人の観光客がフレンチポリネシアを訪れる。その中で、アーチザンは、彼らのマオヒアイデンティティを表示し確立させるもの、つまり、彼ら自身の為の伝統工芸のみならず、観光客の需要に応えるものをも生産してきている。観光との関連は入墨に関してもいえる。ここ数年の世界各地でみられる入墨の流行から、タヒチを訪れる観光客、フランス人兵士、憲兵は島滞在の記念として入墨を入れる。衛生面と、表現上の理由から多くのフルタイムの入墨師が改造髭剃り機の使用を止め、入墨マシーンに切り替えた。マオヒアイデンティティは観光と文化のグローバル化に深く結びついて構築さ

れ、形成されていったといえる。

顧客の数が増えると共にフルタイムで働き出す入墨師が増えた。料金は、サロン、スタンドの借り賃、輸入もののマシーンや器材、ゴムの手袋やクリーム、殺菌の為の器材等にかかる分、家や外で彫っていた時より割高になる。タヒチ人入墨師は、ヨーロッパやアメリカに渡り、西欧の入墨テクニックやデザインを観察する機会を持ち、アメリカやフランスの入墨雑誌を講読し、国際入墨コンベンションに参加し、仕事場に外国からの入墨師、入墨雑誌の記者、テレビ局の取材等を受けることによって、西欧のマシーンやインクの使用によって今までの伝統的道具や改造髭剃り機では出来なかった表現が可能になることを認識する。

ポリネシア入墨は既に西欧入墨の世界の中に位置付けられており、テクニックと形態の両方でポリネシア内において施されている入墨とは異なる独特の発展をしている。しかし、グローバルな入墨の実践は、ある特定の土地、文化、民族から発生したものではなく、既に、日本、ケルト、ポリネシアの入墨を吸収しその影響を受けてきた。受刑者や売春婦やバイクマニアを代表とするサブカルチャーの入墨は、民族入墨を西欧の入墨に取り入れていくことによって、ポピュラーカルチャーへと変貌する。タヒチで入墨を入れる外国人達は、島滞在の記念としてのみならず、ポリネシア入墨のグローバルな流行に呼応しているといえる。

タヒチの入墨師の間では、師匠制が取られることはまれである。大抵の入墨師は自分で入墨の技術を他の入墨師が彫ったりデッサンをしているのを観察し、後から家で試してみることによって習得する。実際、入墨師は、特に共に働いている入墨師の間で、互いにデザインや道具の扱いについてアドバイスを与え合うことを行う。フルタイムで働く入墨師は、二、三人で同じサロン、スタンドを共有することが多く、殺菌機具、フラッシュ（デザイン画）、見本用の写真のファイル等を共有し、デザインとテクニックにおいて知識を交換し合ったり、互いに顧客の予約の調整をし合う事も出来る。彼らは仕事のパートナーを兄弟、義理の兄弟、従兄弟、友人らの中から築くことが多い。

ここ数年前まで、入墨師は他の入墨師と強い連帯感、絆を築くことはなかった。彼らは、それぞれの仕事場で独自の方法で彫っており、基本的には、仕事のパートナーを持つ必要性がなかった。特に、一緒に働く入墨師以外と飲みに行くこともせず、入墨師全体で集会を持つこともなかった。

しかし、地元のタヒチ人の間と観光業において入墨の人気が増すことにより、入墨師達

の間でのネットワークが構築され、広まった。家族や友人を自分の地区で彫っていた入墨師達は、外国人観光客や、地元出身以外の人々を彫る機会が出てきた。その結果、入墨師達は、テクニックとデザインの面でよりプロフェッショナルなレベルを要求されるようになった。顧客の要求に出来るだけ応えられるように、入墨師の間で技術的知識、デザインと交換が行われるようになった。

一部のプロの入墨師は、観光客、フランス兵を集中的に西欧の入墨マシーンで彫り始めたとはいえ、地元のタヒチ人は、馴染みが深いことから、依然として料金が安い、改造電気髭剃り機で彫る友人の入墨師に頼む。刑務所の入墨は依然として頻繁に行われ、多くのティーンネージャーは友達同士で針で突ついて、後から修正の為にプロの入墨師のところを訪れる。このようにタヒチの入墨の世界は断層化しているが、それぞれの層は排除しあうのではなく、重なりあっているといえる。

近年、西欧のプロの入墨師が使用する入墨マシーンがタヒチ人入墨師達の中に普及し、伝統的な動物の歯、骨を改造して作った入墨の道具では実現できなかった、シェイディング（影付け）、複数のカラーインクによる彩色等の表現が可能になった。現在好んで彫られている入墨は、入墨マシーンで彫られたことによって改造電気髭剃り機よりは太いアウトラインを持ち、彩色は緑かかった黒のロートリングのデッサンインクより黒いインクを使い、より大きなモチーフで形成されている。これらの、いわば、新しい地元柄（ル・スティール・ロカール）はタヒチの入墨として頻繁に彫られていくことによって、地元の文化として定着していく。外来文化は、その土地の文化的、社会的文脈において意味づけされることによって土着化されていく。

入墨師は入墨の形態を区別するのに「スティール（スタイル）」という単語を使う。「スタイル」は三つのカテゴリーで使われる。第一に、地理的差異による認識で、「ル・スティール・モコ（ニュージーランドマオリ）」、「ル・スティール・ハカ（マルケサス）」、「ル・スティール・サモアン」、「ル・スティール・ポリネシアン」、「ル・スティール・ヨーロッパ人」などである。二つ目に、時間的差異によって認識されるスタイルが挙げられる。「ル・スティール・エンシェン」、「ル・スティール・トラディショナル」、「ル・スティール・モダン」などである。三つめに、「ル・スティール・アコティ」や「ル・スティール・エフレイマ」といった入墨師個人の表現の独自性によって認識されるスタイルがある。

文化復興運動が始まった当初、テベヤ、タバナ・サルモン、レイモンド・グラフの身体に彫られた入墨のスタイルはドイツ民俗学者カール・フォンデンシュタイネンや、アメ

リカ人類学者ハンディの民族誌に記録されたものを参照していた。これらは、「ル・スティール・エンシエン」もしくは、「ル・スティール・トラディショナル」とみなされる。

「ル・スティール・タヒチアン」や「ル・スティール・ハカ（マルキジアン）」は、これらの伝統的スタイルから発展し、「ル・スティール・ロカール」「ル・スティール・ポリネシアン」に変形したものである。マルケサスの伝統的模様で内側の空間を埋められた亀、鯨、イルカ、ヤモリ、レイ、ティキといった形象的デザインは近年になって発明されたものであり、タヒチ人と外国人の双方の間で好んで彫られるようになった。「ル・スティール・ロカール」と「ル・スティール・ポリネシアン」はマオリ、サモアン、ハワイアンといった異なるポリネシアモチーフを組み合わせ、一つのデザインに彫り込まれているものである。

したがって、「ル・スティール・ロカール」はマルケサス、タヒチ、サモアといった地域的差異を曖昧にし、さらには、土地が包括する歴史的時間をも曖昧にしてしまう。「ローカル」は、ほんの島の一角、オウテマウロを指すだけかもしれないし、タヒチ島全体をさすのかもしれないし、フレンチポリネシア全域に及ぶかもしれないし、さらには、ポリネシア全体を指すのかもしれない。

「ル・スティール・エンシエン」もしくは「ル・スティール・トラディショナル」は黒のインクのみで彫られ、タヒチ人と外国人観光客、フランス兵の多くはそれをポリネシア入墨の基本的特徴とみなしている。しかし、タヒチ人入墨師の幾人かはローカルスタイルに色をつけた新しいスタイルを彫り始めている。トライバルスタイルが流行していることから、多くの客はトライバルとローカルスタイルの組み合わせたものを彫りたがる。影付けもまた入墨マシンの使用によって可能になった新しいテクニックである。黒のべた塗りが基本であった従来のポリネシア入墨が、影付けをすることによって二次元的表現から三次元的なものへと変化した。

「ル・スティール・ロカール」と「ル・スティール・エンシエン」はいずれもフェヌア（土地）に結びついている。両者の違いは、「ル・スティール・エンシエン」が過去を意味しているのに対し、「ル・スティール・ロカール」は現在、もしくは土地に根づいていく過程を言及している点である。イルカ、鯨、亀、ヤモリといった動物はタヒチ特有のものではないが、伝統的マルケサスモチーフを彫ること（つまり中の空間を埋めること）によって「地元」のイルカ、鯨、亀、ヤモリになる。

つまり、「ル・スティール・ポリネシアン」の創造は、アイデンティティ形成に絡む政治に結びついてなされているといえる。

6. フレンチポリネシア代表团のスタンドでの入れ墨

第八回パシフィックアートフェスティバルのフレンチポリネシア代表团に三人の入墨師が参加していた。三人の入墨師は、いずれも国内のエキシビションやヘイバの常連で互いに顔見知りであるが、通常はそれぞれのパートナーとスタンドを構えて仕事をしており頻繁に交流があるわけではない。しかし、パシフィックアートフェスティバル期間中は、アーチザンヴィレッジのフレンチポリネシア代表团のスタンドで三人が一緒に彫ることになった。

タヒチでは、入墨師は各々のテクニック、フォームの違いを明確にすることによって、客を獲得していくのであるが、パシフィックアートフェスティバルにおいて、入墨師達はスタンドを訪れる客からの異なる要求に答える形で“フレンチポリネシア”アイデンティティを形成していったといえる。このアイデンティティ形成の過程において入墨師の間にみられるテクニック、フォームの差異は弱められる。さらには、タヒチ内では明確に認識されていた諸島ごとの差異（マルケサス、ソサエティー、ツアモツ等）は、他の太平洋代表团の前では、集結されフレンチポリネシアとしての集合体として認識され、提示されていく。

ティエリー・ピラトゥはタヒチ出身のタヒチ人で、アーチザンアソシエーションに加わり、長い間ココナツ繊維を編んでいたが、ここ二年間ほど入墨を専門的に彫っている。通常、ティエリーはプナヴィアのファレ・アーチザンの中にスタンドを構え、義理の兄弟のクレモンと共に働いている。ティエリーは主にマオリ、マルケサス、タヒチ模様が混じった近代的ポリネシアスタイルを好んで彫っているが、最近需要が増したトライバル柄も彫る。ティエリーは、多くの観光客、フランス人駐在兵を客として持つ。

ヴァリイイ・フウティはマルケサス諸島、ウアポウ島出身で、成人してからタヒチ島に移住してきた。通常はファアアの自宅のスタジオで木彫りと入れ墨を彫っている。同じウアポウ、ハカマリイ出身で従兄弟のエフレイマ、シメオンとは、ヘイバやアーチザンのエキシビションでは同じスタンドで働くことが多い。ヴァリイイの入墨は、伝統的マルケサス柄を近代的にアレンジしたものである。ヴァリイイは、ミスター・マルケサス、及び、ターネ・タヒチに選出され、タヒチの文化イベントに駆り出されることも多い。

モイーズ・バルセナスの両親はマルケサス人である。母親はウアポウ出身でエフレイマ、シメオン、ヴァリイイとは親戚に当たるが、モイーズはタヒチで生まれ育っていることか

ら、マルケサス語は話さず、マルケサス人としてのアイデンティティも薄い。モイーズは父親に習いアーチザンとしての活動をココナッツ繊維編みで始めた。入墨は友人の入墨師アコティに習い、デザインもアコティのものを使用している。日曜の午後にプナヴィアのソフィテル・マエバビーチホテルの庭園で彫る以外は、自宅、もしくは、顧客の家で仕事をしている。彼はプロのダンスグループ、オ・タヒチ・エのダンサーでもある。

三人の入墨師の入墨スタイルはいずれも、「ル・スティル・ポリネシアン」、つまり近代化したポリネシアスタイルである。つまり、主に伝統的なマルケサスモチーフから形成されているのだが、サモア、ニュージーランドマオリ、ハワイ等他のポリネシアのモチーフも取り込んで近代的なアレンジを施している。近代ポリネシアスタイルは、亀、鮫、イルカ、マンタレイ、イモリといった動物の形象をとるものが多い。三人とも、以前は旅行用電気髭剃り機を改造したもので彫っていたが、近年、外国人の客が増え、衛生面、表現の上で、西欧入墨の基準を要求されることが多くなったことから、入墨マシーンに切り替えた。

タヒチ島では十人前後の入墨師がフルタイムで働いている。一般的に、入墨を入れる人々は、複数の入墨師のスタンドやサロンをまわり下調べをし、自分の好きなデザインやスタイルを彫る入墨師を選び出す。しかし、多くのタヒチ人は、自分のスタイルの好みに関係なく、友達に入墨師がいる場合はその友達に依頼する。友人の入墨師に頼む利点は、その入墨師の仕事を既に知っており、信頼を置くことができ、友達であることから低価格で彫って貰えることにある。

タヒチ人は自分の入れたい入墨の詳細を言わずに、入墨師に完全に任してしまうか、単に、「何か現地っぽいもの」、もしくは、「ハカ（マルケサス）柄の亀」といった簡単な指示のみをすることが多い。一方、タヒチ人以外の客、観光客や、フランス兵、憲兵の場合、自分が入れたい入墨のサイズ、模様、スタイル等を詳細に指示するのが一般的である。入墨師は、そのような客に対し、デザインを紙に描いてあらかじめ用意して、身体に彫る前に希望通りどうか見せて確認を取る。さらには、デザインをカーボン紙に写しとり、それを身体に写して、彫る位置、サイズが適切かどうか客に確認を取り、出来るだけ元のデザインに忠実に彫り上げるようにする。

入墨師は互いにスタイルの違いを認識している。例えば、アコティのスタイルは神話を主題にしたもので、影付けに点を使うという特徴がある。エフレイマのスタイルは、モチーフの配置が曲線に乗った流れる動きを持つ。各入墨師のスタイルは通常、共に働く入墨

師の間で共有される。エフレイマのスタイルがシメオン、ヴァリイイに共有され、アコティのスタイルはモイーズに共有される。記録に残されているマルケサス、及び、タヒチの伝統的なモチーフの数は限られており、入墨師達は、フォン・デン・シュタイネンやハンディの民族史といった同じ文献からモチーフを引いてくる。したがって、各入墨師の独自性はそれぞれのモチーフの選択と配置、及び、デザインのテーマに関係すると言える。

スタイルはしばしば、ティキや亀といった動物の形象をとるデザインに顕著に現れる。入墨師個人のスタイルの特徴は、「アーチザンスタイル」もしくは、「サロンスタイル」といったさらに大きな集合体に拡大され、入墨師達の間で認識される。「アーチザンスタイル」は、実際、昔のデザインをありのまま再現するというよりは、入墨師達がそれぞれの想像力を働かせて、近代風にアレンジしたものが一般的である。「アーチザンスタイル」は、木彫り、黒蝶貝彫刻の柄に類似するものが多いという特徴もある。

他の入墨師のスタイルとデザインを無断で使用することは、入墨師達の間では通常行っていない行為とみなされている。伝統的なモチーフはタヒチ人、マルケサス人入墨師の間で共有されるものであるが、入墨師各自のスタイルはそれぞれの入墨師に属するものとみなされている。しかし、入墨師によっては、信頼の証として、自らのデザインをサンプル用にと他の入墨師に提供する。例えば、アコティは自分のデザインを、サロン、ティエリー、クレモン、モイーズに提供している。

友人の入墨師のスタイルを使用することはさほど問題ではないが、入墨師が実際にそのデザインを彫るかどうかは別の問題である。ほとんどの入墨師は自分のデザインを自分のスタイルで彫りたがる傾向がある。

パシフィックアートフェスティバル期間中、ティエリー、ヴァリイイ、モイーズはフランス人、カレドニア人両方の客を彫っていた。彼らは、多くのハーフ（ハーフウォリス、ハーフインドネシア人、ハーフタヒチ人など）も彫っていた。タヒチ人の多くがニューカレドニアに移民しており、彼らの多くがパシフィックアートフェスティバル期間中にタヒチ人入墨師によって入墨を入れている。タヒチ人入墨師が選ばれる理由としては、料金が安いこと、入墨マシーンを使用していること（マオリ入墨師も入墨マシーンを使用していたが）、デザインが良いことなどが挙げらる。

入墨師は三人共、客の出身がどこであるか格別興味を示さず、あえて尋ねることもしていないようにみられた。ティエリーとヴァリイイがニューカレドニアの地元紙、レ・ヌベールの記者にインタビューを受けた時、彼らはオーストラリア人、ニュージーランド人、

フランス人、カレドニア人、アメリカ人を多く彫っていると答えていたが、後程、私がティエリーにアメリカ人を何人彫ったのかと尋ねると、一人という答えであった。

入墨師にとって、英語能力が十分でないことは客とのコミュニケーションを図る上で大きな障害になっていた。ヴァリイイ、モイーズ、ティエリーは、片言の英語を話し、仕事上の用件は足りていたが、込み入った会話になると彼らの言語能力は不十分であった。

客が好みの入墨を検討する上で参考にできるように、入墨師各自が自らの作品のポートフォリオ、デザイン、モチーフを持参していた。パシフィックアートフェスティバル期間中、入墨を入れようとする客はそれらのファイルから自分の好きなデザインを選び出し、列に並んで順番を待つ。入墨師は列の先頭で待っている客から次々と彫っていく、というシステムを取っていた。結果的に、それぞれの入墨師は自分のデザインのみならず、他の入墨師のデザインも彫ることになった。入墨の重要性は、タヒチ内では、入墨師各人のスタイルの違いであるが、パシフィックアートフェスティバルにおいては、他のポリネシアの入墨との違いに移行した。つまり、客の側の視点でみると、入墨の重要性は、どの入墨師が彫ったかよりも、タヒチ、もしくはマルケサスの入墨を彫ったかにあるのだ。それは、入墨師自らの仕事の認識にも反映する。タヒチ内で進んでいた入墨師個人のアーティストとしての位置付けは、パシフィックアートフェスティバルにおいては、個人から文化、民族の総体へと拡張されたといえる。

第八回パシフィックアートフェスティバルでは、フレンチポリネシアの他に、ニュージーランド、サモアが入墨のスタンドを設置していたが、フェスティバル期間中、タヒチ人、ニュージーランドマオリ、サモア人入墨師の間で目立った交流は行われなかった。その第一の理由として、いずれの入墨師も（特にフレンチポリネシア代表団の入墨師について言えることであるが）数多くの客を抱えており、彫ることで忙しく、他のスタンドを訪れる時間を持つことが困難であったという点が挙げられる。第二の理由として、言語の問題が考えられる。先にも挙げたように、フレンチポリネシア代表の三人の入墨師は英語が流暢に話せず、ニュージーランド代表、サモア代表の入墨師はフランス語が離せない。他の入墨師のスタンドを覗くことがあっても実際、ゆっくり語り合い、入墨に関する知識を交換し合うことは難しかったといえる。

しかし、フレンチポリネシア、及び、ニュージーランドマオリの入墨師達が他のポリネシアのスタイル、入墨の彫り方、特にサモアの伝統的な道具を使用した彫り方を観察する機会を持ったことは確かである。タヒチの入墨界における西欧入墨の機械やテクニックの

導入は近年顕著である一方、伝統的な道具を使用した彫り方に若い入墨師達が強い関心を示し始めている。

フレンチポリネシア代表の三人の入墨師がマオリ、サモアの入墨から受けた影響はフェスティバル期間中、直接的にみられなかった。その理由は、彼らのスタンドを訪れる客はタヒチ、もしくはマルケサスのスタイルを彫ることを希望しているのであり、マオリ風、サモア風スタイルではないことにある。しかし、彼らがタヒチに戻り、パシフィックアートフェスティバル期間中に見たスタイルを友人や親戚の身体に試し彫りすることは予想される。

フレンチポリネシア代表団の構成における概念が示す通り、第八回パシフィックアートフェスティバルで打ち出された文化継承は、今日のタヒチの若者による伝統文化の継承であり、文化は静態ではなく、時代と共に変動していくものであることを強く提示するものであった。フレンチポリネシア代表団は、フレンチポリネシアの五つの諸島を代表するものとして、国内のアートフェスティバル・ヘイバとは異なる概念で構成された。つまり、ヘイバで重視されてきた、地域ごと、グループごと、個人アーチザンごとの差異は、パシフィックアートフェスティバルでは代表団編成では確保されながらも、より大きな国家集合的アイデンティティを形成する要素として組み込まれていった。これは、五諸島を代表するフレンチポリネシア内部個々からの方針とは別に、外部の期待、つまり、他のパシフィックの代表団がフレンチポリネシア代表団に期待しているものに応えているともいえる。このいわば「フレンチポリネシア・アイデンティティ」形成の中で、入墨、ダンスの交換、共有は、他のパシフィックの人々との間のみならず、フレンチポリネシア代表団内でも行われていたのである。

【文献】

- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Carell, Victor. (1992) The purpose, origin and future of Festivals of Pacific Arts. *Pacific Arts* 5: 1-5.
- Elliston, Deborah (1997) *En/Gendering Nationalism: Colonialism, Sex, and Independence in French Polynesia*. Ph. D Dissertation. New York University.
- Fuss, Diana. (1989) *Essentially Speaking: Feminism, Natured Difference*. New York: Routledge.

平成 11～12 年度科学研究費補助金基盤研究(B)(2)研究成果報告書
太平洋島嶼国における芸術とアイデンティティー太平洋芸術祭を焦点として—

Delegation de la Polynesie Française: 8eme Festival des Arts du Pacific, Press Kit 2000.

Hall, Stuart (1993) Cultural Identity and Diaspora. Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheat.

Les Nouvelles Caledoniennes. 2000.

Les Nouvelles de Tahiti. 2000.

Raapoto, Turo. (1988) Maohi: On being Tahitian. Nancy Pollock and Ron Crocombe (eds.) *French Polynesia: a Book of Selected Readings*. Suva: the Institute of Pacific Studies of the University of the South Pacific.

Simons, Susan Cochrane. (1989) The 5th Festival of Pacific Arts. *Oceania* 59(4): 299-310.

Stevensen, Karen (1990) Heiva. Continuity and change of a Tahitian celebration. *Journal of the Contemporary Pacific* 2(2): 255-78.

Stevensen, Karen (1992) Politicization of La Culture Ma'ohi: The creation of a Tahitian cultural identity. *Pacific Studies* 15(4): 117-36.

Stevensen, Karen (1999) Festivals identity and performance: Tahiti and the 6th Pacific Arts Festival. Barry Craig, Bernie Kernot and Christopher Anderson (eds.) *Art and Performance in Oceania*. Bathurst: Crawford House Publication.